ARTA 74

ANUL XXI NR. 11/1974

ARTA 11/74

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL MÂNDRESCU, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, ADRIAN VIȘAN, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF

Anatol Mândrescu

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

Ioan Horga

REDACTORI

Olga Bușneag, Horia Horșia, Mihai Drișcu, Iulian Mereuță

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

A. Mihailopol, Sandu Mendrea, Eugeniu Lupu, Octavian Stăcescu, Atanasie Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA, din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102 — 6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90 — 6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 64—66, Calea Griviței, Bucarest, secteur 8, Romania. P.O.B. 2001 — Telex 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România

ARTA 74

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XXX	1	Congresul XI	Ion Sălișteanu
VALORI ALE ARTEI ROMÂNEȘTI	3	Costumul popular	Paul Petrescu, Iulian Mereuță
FIȘE PENTRU O ISTORIE A ARTEI ROMÂNEȘTI	18	Nicolae Dărăscu	Gheorghe Ghițescu
	21	Obiect estetic și operă de artă	Mikel Dufrenne
PROFIL	25	Marcela Cordescu	Marin Mihalache
CRONICA	26	« Armata română în arta plastică »	
	33	Constantin Lucaci	Amelia Pavel
	36	Colecționarul Weinberg	Radu Bogdan
INFORMAȚII	37	Confruntări internaționale. Tabăra de sculptură de la Arcuș. Simeze	
COPERTA		Cămașă cu ciupag din Apuseni	

L'ANNÉE XXX	1	Le XIe Congrès	Ion Sălișteanu
VALEURS DE L'ART ROUMAIN	3	Le costume du paysan roumain	Paul Petrescu, Iulian Mereuță
FICHE POUR UNE HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	18	Nicolae Dărăscu	Gheorghe Ghițescu
	21	Objet esthétique et œuvre d'art	Mikel Dufrenne
PROFIL	25	Marcela Cordescu	Marin Mihalache
CHRONIQUE	26	« L'armée roumaine dans les arts plastiques »	
	33	Constantin Lucaci	Amelia Pavel
	36	Le collectionneur Weinberg	Radu Bogdan
INFORMATIONS	37	Confrontations internationales. Le symposium de sculpture de Arcuș. Cimaises	
COUVERTURE		Chemise paysanne (région «Munții Apuseni»)	

ГОД XXX	1	XI Съезд	Ион Сэлиштяну
СОКРОВИЩА РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	3	Народный костюм	Пауль Петреску, Юлиан Мереуцэ
КАРТОЧКИ ДЛЯ ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	18	Николае Дэрэску	Георге Гицеску
	21	Эстетический элемент в истории искусства	Микель Дюфренн
ПРОФИЛЬ	25	Марчелла Кодреску	Марин Михалаке
ХРОНИКА	26	«Румынская армия в изобразительном искусстве»	
	33	Константин Лукач	Амелия Павел
	36	Коллекционер Вейнберг	Раду Богдан
СООБЩЕНИЯ	37	Международные соревнования. Творческая стоянка для скульпторов в Аркуше. Панно	
НА ОБЛОЖКЕ		Крестьянская блуза в районе западных гор	

anul XXX

CONGRESUL XI

U n C o n g r e s care a desfășurat amplu întreaga experiență a partidului, experiență de luptă și faptă comunistă,
U n C o n g r e s care a devenit sub ochii noștri cheie de boltă, în care s-a adunat snopul liniilor de forță ale realităților socialiste, pentru a se deschide mai larg, în perspectiva unui viitor măreț — uimitor de concret, de aproape, prin rigoarea științifică a prefigurării lui,
U n C o n g r e s care a realizat, cu senină și entuziastă unanimitate, dorința milioanelor de fii ai partidului de a realege în fruntea Partidului Comunist pe tovarășul Nicolae Ceaușescu — ca o chezășie a împlinirii acestui viitor pe drumul comunismului,
U n C o n g r e s ale cărui documente istorice — Programul, Directivele, Raportul — au devenit cartă de căpătîi a activității în toate sectoarele de activitate socială ale țării, născute fiind aceste documente din lucida descifrare a legilor de dezvoltare ale societății specifice României noastre, prin care fiecare profesiune se supune unei includeri organice, implacabile, în care poziția ideologică clară orientează fiecare pas, fiecare acțiune, fiecare fapt de creație,
U n C o n g r e s la care s-a auzit ca niciodată de limpede cadența tot mai fermă, tot mai accelerată în irezistibilul marș al României spre comunism, puterea partidului de a imprima ritmul și certitudinea, nu impunîndu-se administrativ și nici numai apropiindu-și diferite categorii de oameni sau profesiuni, ci fiind însăși vocea adîncă a poporului întreg printr-o identificare fundamentală cu nevoia de desăvîrșire spirituală și materială a celor ce muncesc,
U n C o n g r e s care a revelat încă o dată interdependența realităților noastre cu toate evenimentele esențiale ale lumii, interferarea legică și logică cu tot și cu toate, cu activitatea socială, politică și economică de pe întreaga planetă, și puterea secretarului nostru general Nicolae Ceaușescu de a pătrunde și determina forme mai juste, mai echitabile în ordinea relațiilor internaționale, capacitate care îl proiectează ca o personalitate de seamă a lumii contemporane,
U n C o n g r e s care atestă maturitatea unui Program ce fixează angajarea fiecăruia într-o uriașă răspundere colectivă, eliberarea conștientă a tuturor energiilor umane și direcționarea lor spre cea mai demnă și mai nobilă cauză,
U n C o n g r e s care va rămîne în istorie ca o splendidă demonstrație de tărie și unitate,
U n C o n g r e s care propune umanismul socialist drept expresie a nevoii de armonizare a omului cu idealurile comuniste, cu societatea, cu natura, dreptul concomitent al omului de a fi și a avea, dînd sens, justificare și rost social la tot ce este putere de muncă, inițiativă, talent și creativitate,
În sfîrșit, u n C o n g r e s care prefigurează imaginea unei arte românești capabilă să ridice la grad de crez și conștiință toate aceste adevăruri fundamentale ale poporului și partidului nostru.

ION SĂLIȘTEANU

VALORI ALE ARTEI ROMÂNEȘTI

COSTUMUL POPULAR

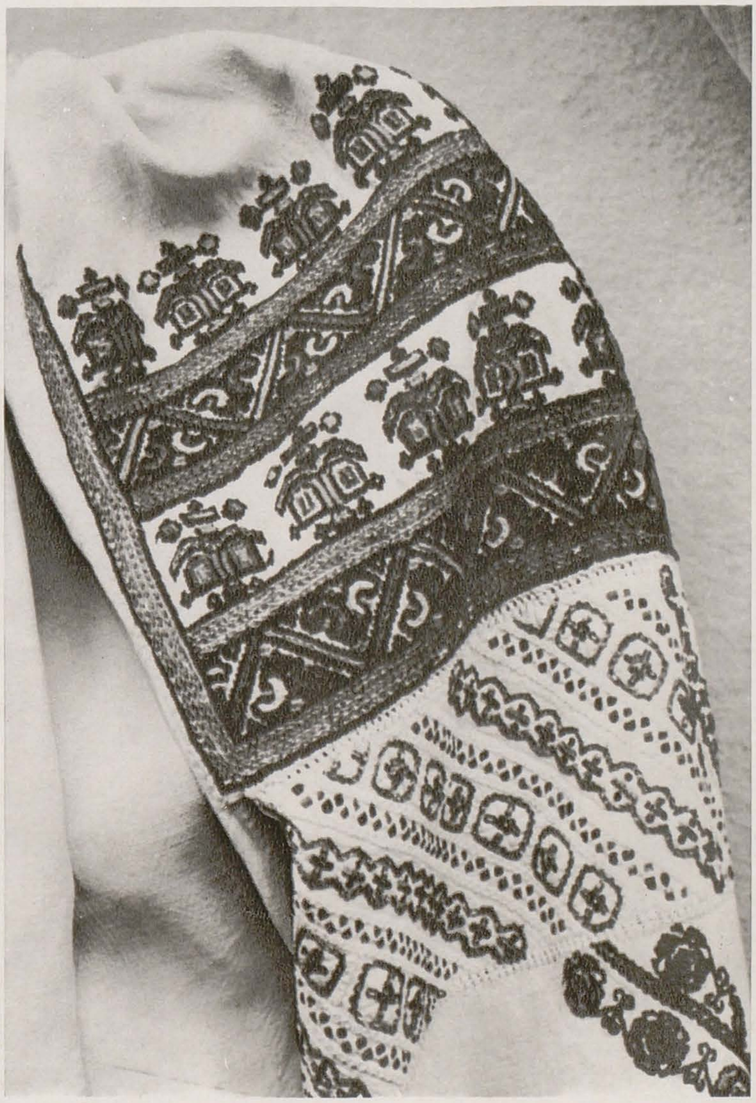
Istoria costumului popular românesc este atît de strîns împletită cu istoria însăși a poporului român, încît, vorbind de nașterea acestuia din urmă, ochii minții se îndreaptă fără voie către cele două monumente majore care atestă începuturile atît ale poporului român cît și ale portului său. Într-adevăr, puține sînt popoarele Europei care să-și aibă înscrise în piatră originile în tradițional românesc din zilele noastre de pe întreg teritoriul locuit de români este impresionantă: croiala cămășii femeiești din Moldova de azi și din ținuturi ale Transilvaniei, cămașa despicată în părți a bărbaților din Muntenia, ițarii și cioarecii ca și glugile purtate în toate ținuturile românești, sînt aceleași cu cele reprezentate pe metopele monumentului de la Adamclisi altor popoare la diverse epoci istorice, rezultatul final, așa cum îl cunoaștem noi, în secolul al XIX-lea mai ales, fiind un costum de o mare frumusețe și de o varietate rar întîlnită la alte popoare din Europa. S-a scris mult despre virtuțile artistice ale costumului popular românesc, subliniindu-se fie valorile sale sculpturale accentuînd liniile esențiale ale corpului omenesc, fie va-

forme atît de concrete și limpezi cum le are poporul român. Celebrînd victoriile Imperiului roman la Dunărea de Jos, în Carpați și pe țărmul Mării Negre, Columna lui Traian de la Roma și monumentul triumfal de la Adamclisi din Dobrogea marcau și imaginea poporului din Dacia, așa cum se înfățișa el în momentul culminant al lungului proces de fuzionare între elementele romane și cele dacice, desfășurat de-a lungul a mai bine de șapte secole.

Pe aceste două monumente sînt înfățișate costumele bărbătești și femeiești ale populației dacice, a căror asemănare cu portul sau pe imaginile în spirala de pe Columna lui Traian. Cele două monumente celebre ale romanității occidentale și orientale sînt în fond primele și cele mai mari două albume ale portului tradițional românesc, albume avînd respectabila vîrstă de aproape două milenii, ambele fiind ridicate în primii ani ai secolului al II-lea al erei noastre. După aceea istoria s-a tors în fire complicate pe pămîntul românesc, formele fundamentale ale portului românesc îmbogățindu-se de-a lungul timpului cu elemente derivînd fie din însăși evoluția internă a acestor forme, fie din contactul cu costumele lorile picturale în care cromatica echilibrată generează subtile armonii de culoare, fie, în sfîrșit, valorile sale decorative, născute din complexele sisteme ornamentale ce-i alcătuiesc ființa robustă și delicată deopotrivă. Am spus «ființă» dar am putea spune și «spectacol», într-atît costumul românesc este plin de dinamică potențială, schimbîndu-și înfățișările la mișcările femeii sau bărbatului care îl poartă, dezvăluindu-și pe rînd complexa și totodată raționala alcătuire. Înțelegerea acestei complexe realități, legată de istoria unui străvechi popor, nu este ușoară. Expoziția, deschisă în luna august

1974 la Muzeul de artă populară din București, poate fi privită, de aceea, ca o utilă introducere nu atît la istoria portului popular românesc, cît la compoziția sa și la distribuirea variantelor pe cuprinsul României. Urmînd ideea că portul popular este un ansamblu complex, expoziția înfățișează într-o primă parte piesele componente ale costumului. Sală după sală se perindă piesele alcătuitoare, grupate pe tipuri și variante. Două săli sînt dedicate cămășilor lungi și iilor femeiești. Este o strălucitoare succesiune de culori și motive decorative, variind de la zonă etnografică la zonă etnografică, dar menținîndu-și unitatea compozițională prin plasarea alesăturilor sau broderiilor pe umerii mînecilor în cunoscutele registre ale altiței, încrețului și rîurilor, pe piept, sau, în anumite zone, pe manșetele bogate. O altă sală cuprinde cămășile bărbătești, unele de o splendoare voevodală, cum este cea din țara Vrancei, și pantalonii de croială simplă la care se adaugă, pentru unele provincii cum ar fi Oltenia sau Banatul, ecouri ale găitanelor și șireturilor balcano-orientale. Cele două săli ale fotelor, vîlnicelor și cătrințelor, țesături colorate de lînă, par și de foarte multe ori sînt în realitate însemne de apartenență nobilă la un ținut sau altul, la o vale sau alta, sau chiar la un sat sau altul, așa cum se întîmplă cu zadiile din Maramureș, unde dungile roșii și negre, negre și verzi, roșii și galbene, combinațiile multiplicîndu-se, înseamnă că femeia este de la Rozavlea, de la Ieud, de la Berbești sau din altă așezare străveche a acestui ținut de margine, dar și de maximă și mîndră rezistență românească împotriva cotropirii străine din trecutul medieval și mai apropiat. Brîiele lungi de lînă, chimirele late de piele, ca niște pieptare de luptă, încălțările uneori monumentale, oricît ar părea de ciudat, cum sînt vestitele opinci cu gurgui enorme ale Pădurencelor, straițele colorate ale oșenilor, desagii bucovinenilor, sînt prezentate într-o altă sală. Acoperitorile de cap și podoabele femeiești, de aur și argint, ne coboară în timpii trecuți ai domnițelor și jupînițelor, pe care însă cu surprindere le putem vedea și azi pe potecile plaiurilor oltenești și bănățene. Ace mari de cap lucrate în filigran, aducînd aminte de bijuteriile raguzane, paftale grele lucrate în atelierele transilvane dar și în cele ale aromânilor din Rodopi și Pind, inelele și cerceii de aur făuriți de moții buciumani de pe Arieș, cheile și balții cu pierdute rosturi magice din ținutul Pădurenilor, salbele de aur ale vlășcencelor și doljencelor, toate stau în vitrinele ce par a adăposti tezaure regale. Sumanele, mantalele, epîngelele, glugile, croite din stofă groasă de lînă albă, neagră sau seină, împodobite cu găitane sau aplicații de postav colorat, sînt haine lungi cu croieli ample, cu clini largi, dînd țăranilor și păstorilor aluri princiare. Glugile, străvechi piese de port, coborîtoare din cele ale dacilor și tracilor de acum două și trei mii de ani, poartă în frunte însemnele soarelui și lunei, ale stelelor, ca și altele în formă de spirală sau coarne de berbec, înțelesul cărora demult s-a pierdut în noaptea timpurilor, doar tradiția neîntreruptă explicîndu-le uimitoarea persistență milenară. În sfîrșit, ultima sală a acestei prezentări analitice cuprinde cojoacele și pieptarele din piele de oaie, albul căreia aproape dispare sub profuziunea de broderii de mătase și de lînă, de împletituri de sîrmă metalică sau de aplicații de piele colorată, de ciucuri și de minuscule oglinjoare. Imensele cojoace de Romanați și pieptarele din același ținut sînt împodobite cu spirale delicate din iră verde și cu rozete brodate vișinii, cusăturile acoperind toată suprafața. Bondițele moldovenești tivite cu blană brumărie sau cojoacele de Năsăud cu ciucuri lungi atîrnînd, pieptarele de Făget-Banat, cu aplicații de piele, cele de Maramureș ca niște platoșe de război sticlind din cioburile de oglindă prinse sub piele, pieptarele de Sibiu și Făgăraș purtînd

pe piept broderii roșii și albastre ca niște steme de noblețe, toate se adună într-o caleidoscopică imagine de culori și forme.
Perindarea prin fața extraordinarei bogății de tipuri și variante a diferitelor piese de costum sugerează complexitatea acestui ansamblu care se numește portul popular românesc. Expoziția procedează apoi la o recompunere a acestor piese în unități organice atîrnă peste pieptarele colorate.
În Muntenia, femeile din Argeș sau Muscel poartă « fota » cu fond albastru închis decorată cu broderii compacte roșii și aurii sau alesături, maramele ușoare și străvezii atîrnînd pînă la călcîi, peste cămășile împodobite cu admirabile cusături. Nicolae Iorga le asemuia cu domnițele din portretele de ctitori ale vestitelor monumente de la Argeș. În de țări coborînd din evul mediu, au, fiecare dintre ele, un anumit fel de cătrință, diferind ca dimensiuni și ca decorație, anumit fel de cămăși, anume fel de învelire a capului. Este imposibil să trecem aici în revistă această varietate extraordinară, dar putem să pomenim doar « zadiile » ca para focului din Munții Apuseni sau cămășile cu « ciupag », un mare motiv trapezoidal cusut ceva mai redusă, deși în Oltenia, de pildă, așa-zisul costum « schileresc », cu găitane, șireturi, aplicații de postav colorat, este somptuos, după cum pieptarele sau sumanele purtate peste cămășile lungi albe din Mărginimea Sibiului, din Oaș sau Maramureș, din Bihor, din Moldova, introduc o notă de vioiciune coloristică.
Farmecul costumului popular românesc se întemeiază, dincolo



constituind costumele specifice diferitelor zone etnografice. În cadrul mare al provinciilor istorice — Muntenia, Dobrogea, Moldova, Transilvania, Banat, Oltenia — se disting cu ușurință caracterele particulare ale zecilor de zone, cele mai multe dintre ele suprapunîndu-se vechilor « țări », entități născute de-a lungul istoriei, avînd o viață socială, economică și spirituală definită prin anume trăsături. Costumele moldovenești ale femeilor din părțile Rădăuților, Sucevei, Bacăului sau Vrancei au « cătrințe » lungi înfășurate strîns în jurul șoldurilor, iar capetele ștergarelor grele îmbrobodind capul sudul Munteniei, în Vlașca, corpul este înfășurat în « peșteman », o fustă scurtă creață, de sub care se văd poalele cămășilor lungi cu cusături vișinii. Oltenia se împarte în cîteva zone mari, fiecare avînd o altă caracteristică a costumului femeiesc: Vîlcea, cu cătrințe sinilii și cusături albe sau cu largi « vîlnice », ample fuste cutate și evazate, roșii; Gorjul, cu cătrințe roșii cu alesături în dungi orizontale și verticale; Doljul și Romanații, cu vîlnice roșii și albastre, scurte, încrețite; Mehedinții, cu vîlnice grele negre sau vișinii, avînd poalele încărcate la marginea de jos cu beteală argintie. În Transilvania, zecile pe muchii de pînză pe pieptii cămășilor din aceiași munți Apuseni, sau « păsturele » roșii și vinete din sudul Transilvaniei, din țara Făgărașului, sau cămășile cu broderii grele din părțile Aradului. Banatul își are zestrea sa specifică, cu cusături grele de aur pe cămășile cu mînecile învoalte, sau cu alesături pe cătrințele numite aici « opreguri », terminate cu lungi ciucuri roșii și aurii; capetele se acoperă cu « cepse » și « conciuri », unele încărcate cu zeci de monede mari de aur sau argint.
Alături de femei, bărbații au și ei costumul lor distinctiv pe mari provincii, cu o decorație de această mare varietate, pe regăsirea unor însușiri fundamentale, comune întregii țări. Unitatea felului de a se îmbrăca a populației țărănești din toate ținuturile românești apare cu ușurință oricui străbate aceste ținuturi. Unitatea portului popular românesc răzbate în toate cele patru aspecte esențiale ale costumului: materia primă folosită, croiala, decorul, cromatica. Nota dominantă a costumului popular românesc, în ce privește materia primă folosită, este dată de întrebuințarea țesăturilor albe de lînă, cînepă, in sau bumbac. Croiala pieselor de port, atît femeiești cît și bărbătești, are

ca lege de bază simplitatea și utilizarea integrală a tuturor fragmentelor rezultate din tăierea bucății dreptunghiulare de țesătură. Frumusețea liniilor născute dintr-o raționalizare perfectă a tăieturilor, făcute cele mai multe în unghi drept, este rezultatul unei îndelungi tradiții și practici transmise din generație în generație. Decorul costumului popular românesc este discret, compozițiile ornamentale fiind plasate doar pe anume cîmpuri precis delimitate — umeri, piept, poale, la cămăși — subliniind liniile croielii și, odată cu ele, pe acelea ale corpului omenesc. Atît costumul femeiesc cît și cel bărbătesc din toate regiunile țării are mari spații rezervate fondului alb, care conferă ansamblului o deosebită notă de distincție. Motivele decorative sînt, în marea lor majoritate, geometrice, dispuse după regulile repetiției, simetriei și alternanței. Apar firește și motive florale sau animaliere, alături de altele antropomorfe, totdeauna însă supuse unui puternic proces de stilizare. În sfîrșit, cel de-al patrulea aspect, coloritul pieselor de costum, se caracterizează printr-o anume reținere și sobrietate în utilizarea gamei cromatice. Chiar atunci cînd se folosesc uneori tonuri mai vii, ca la costumele oltenești sau bănățene, armonizarea, făcută cu un mare simț al nuanțelor, duce la combinații rafinate de culori. Discreția coloritului, efectele simple de contrast, completează și se armonizează cu motivele geometrice și cu plasarea lor pe cîmpurile delimitate de liniile drepte ale croielii tăiate în materialul alb.

Aceste trăsături definitorii conduc la o impresionantă unitate a portului popular românesc, rezultat al unei îndelungi istorii petrecute neabătut pe același teritoriu de la Carpați, Dunăre și Mare. Această unitate se adaugă celei lingvistice și culturale, contribuind la configurarea unei entități spirituale de mare forță și originalitate, aducîndu-și aportul specific la tezaurul culturii și artei mondiale.

PAUL PETRESCU

p. 2

1. *Șubă mițoasă din Maramureș*
2. *Costum de pădureancă, Hunedoara*
3. *Costum de aromâncă din Dobrogea*
4. *Costum de bărbat din Maramureș*

p. 4—5

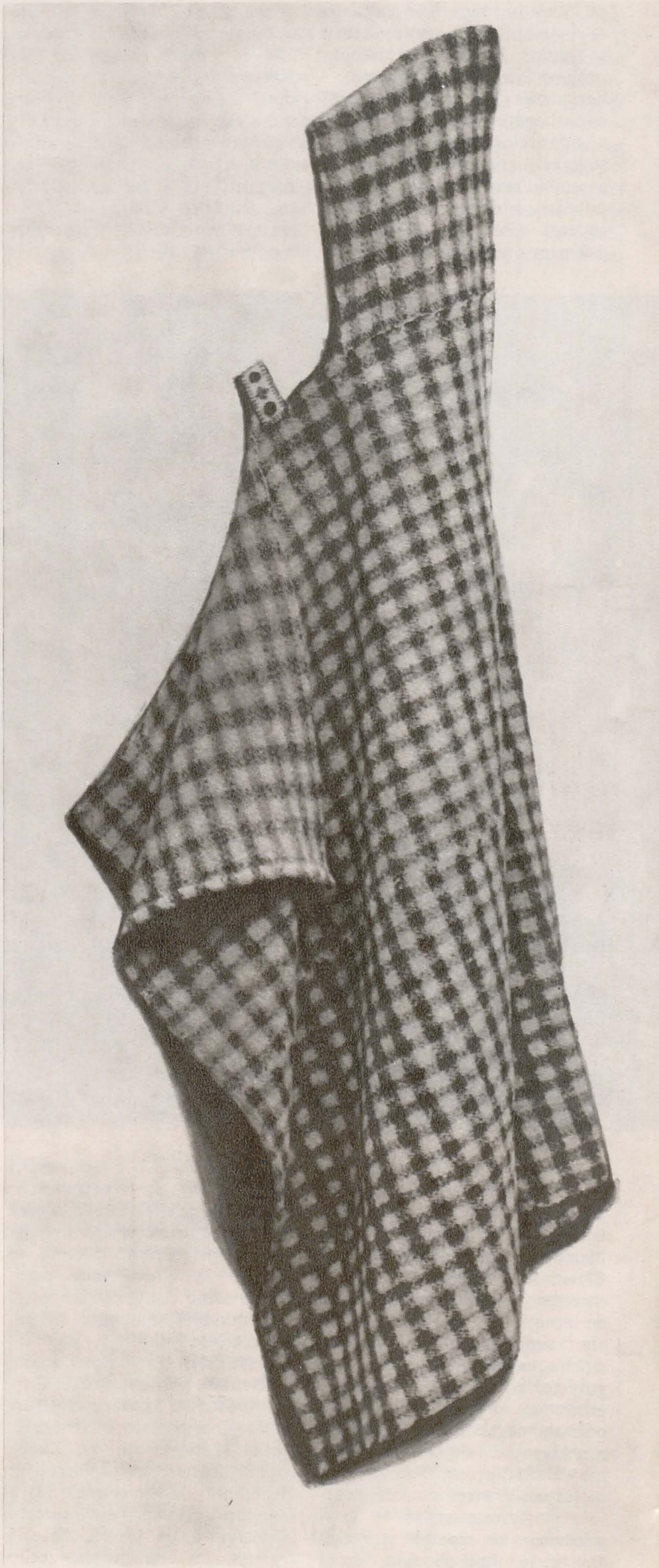
5. *Costum de femeie din ținutul Lugoj-Banat*
6. *Costum de bărbat din Gorj*
7. *Costum de femeie din Olt*
8. *Costum de femeie din Rădăuți*
9. *Costum de femeie din Mehedinți*
10. *Altiță și încreț pe o cămașă femeiască din Cîmpulung-Moldovenesc*
11. *Costum de femeie din Muscel*

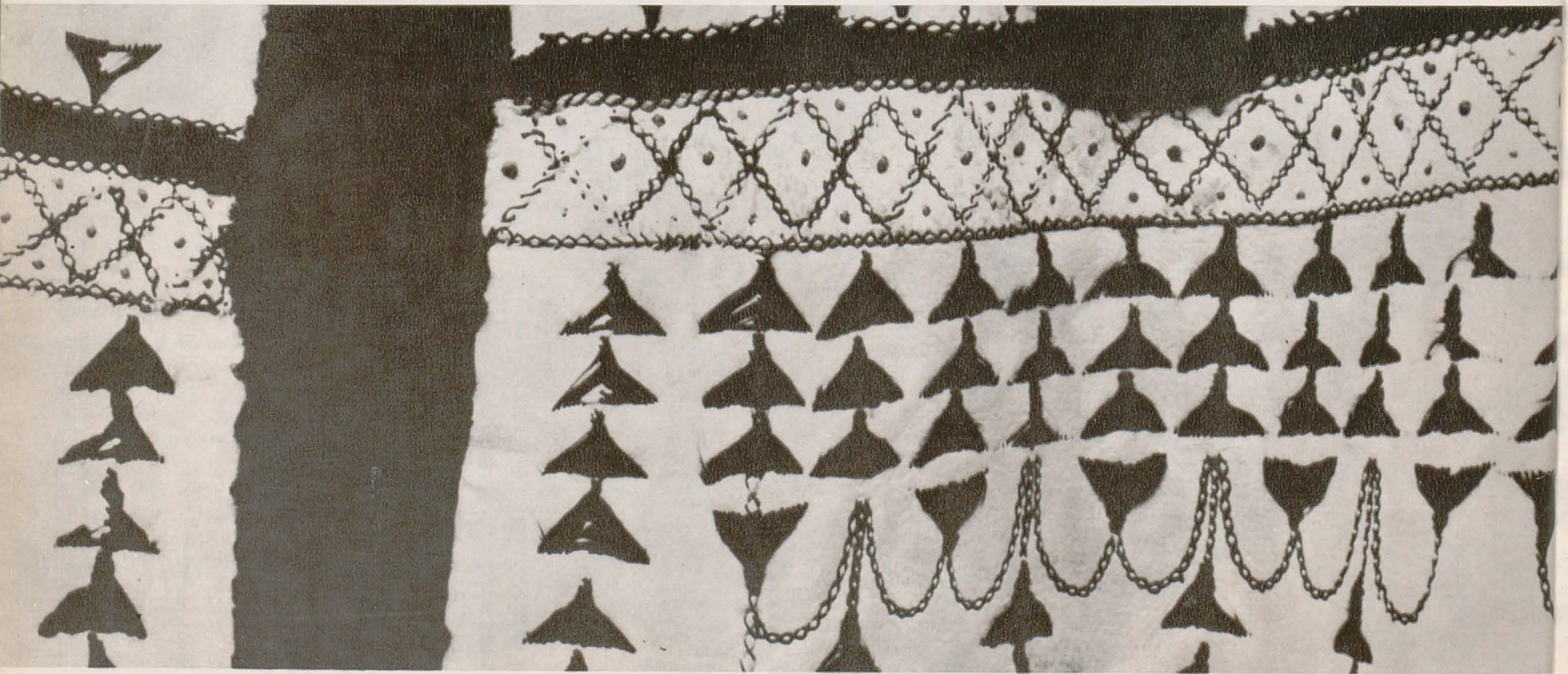
p. 6—7

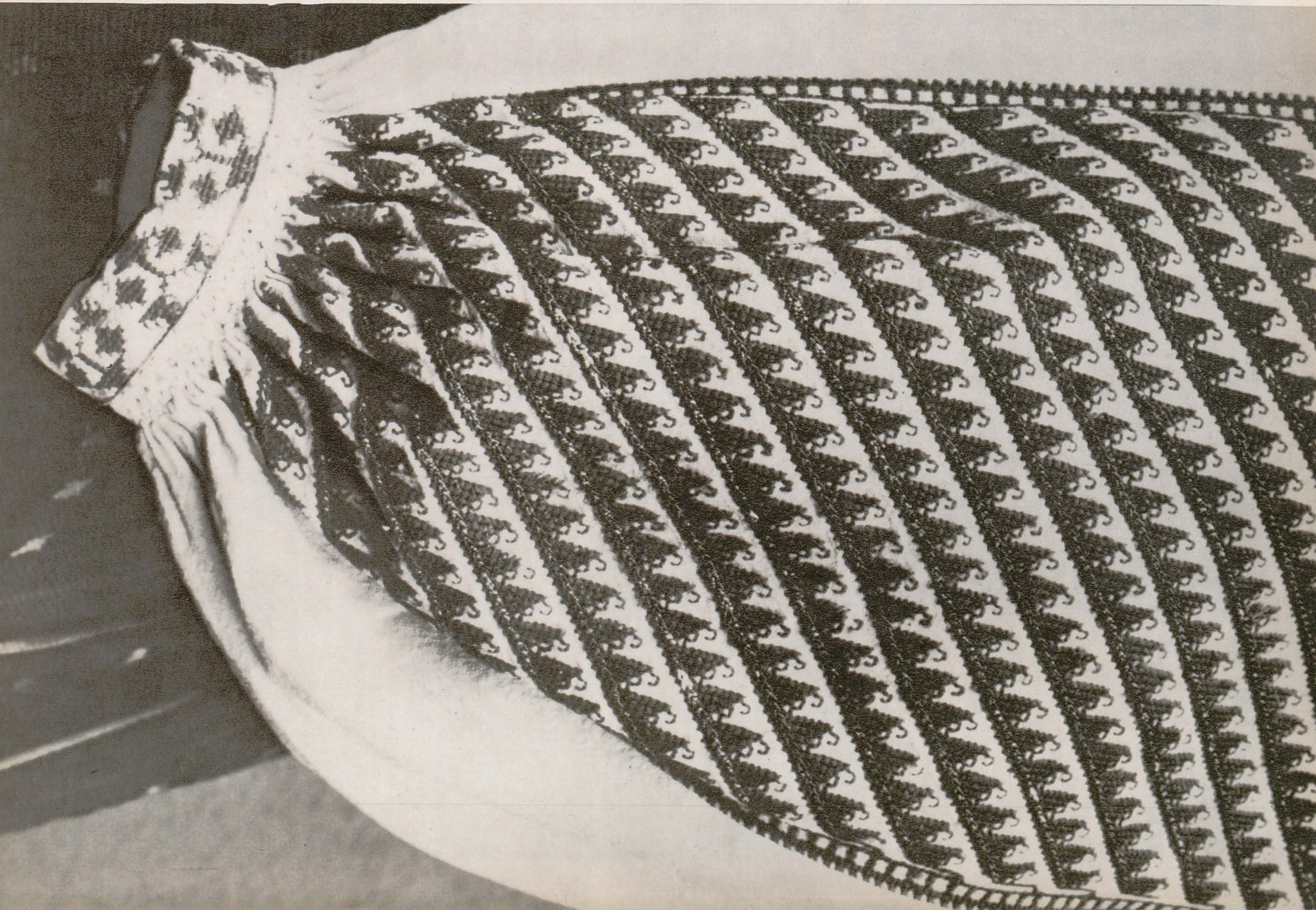
12. *Costum de bărbat din Vrancea*
13. *Țolică din zona Petroșani*
14. *Suman din Moldova*

p. 8—9

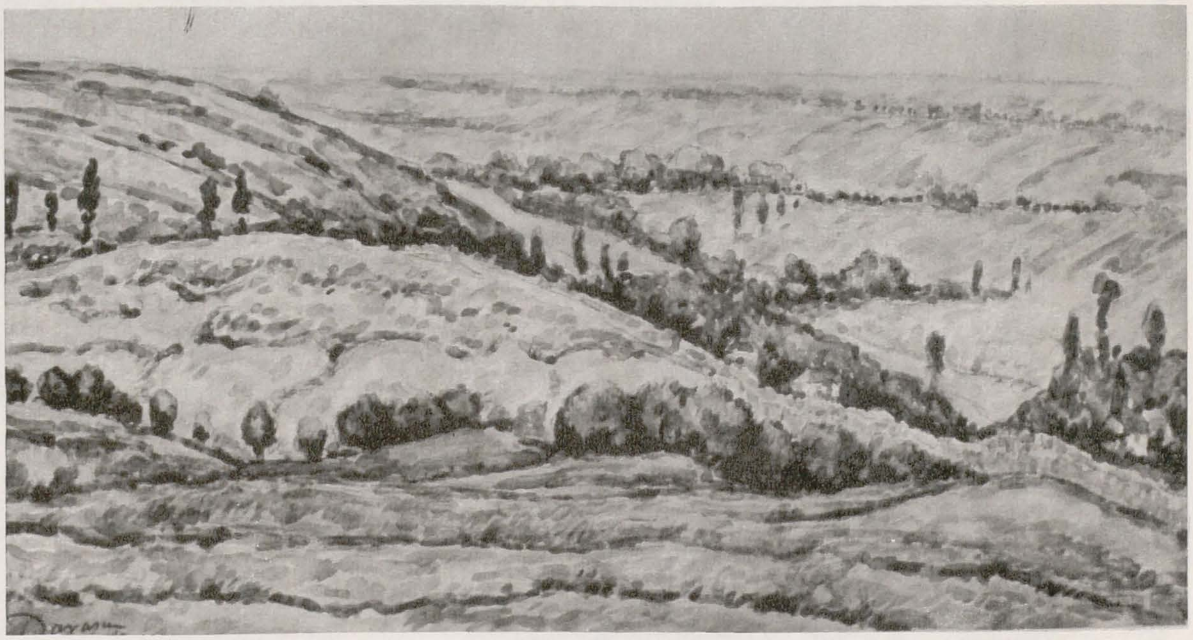
15. *Suman din Arad*
16. *Cojoc din Romanați*
17. *Detaliu de cojoc din Muscel*
18. *Cojoc de femeie din Muscel*







FIȘE PENTRU O ISTORIE A ARTEI ROMÂNEȘTI



NICOLAE DĂRĂSCU

Dărăscu a fost în pictura noastră un reprezentant prin vocație al desprinderii artei de literatură, pe care au făcut-o posibilă impresioniștii, și un adept, prin sensibilitatea retinei, al priorității culorii în expresia plastică.

Tratarea subiectului pentru tonuri, căutarea efemerului, a fluidității și instabilității formelor în lumină, caracteristice impresionismului primei generații de peisagiști dominată de viziunea lui Monet, nu a alcătuit decît una din laturile creației lui Dărăscu, manifestată îndeosebi în cîteva marine din Veneția și Chioggia ale anilor 1926—1927 — *Barcă cu pînze la Chioggia* (60)*, *Dimineața la Chioggia* (61), *Barcă cu pînze* (62). În acestea, formele lipsite de consistență se contopesc în atmosfera înconjurătoare, a cărei vibrație este redată prin tușe fluide, întrepătrunse, ca în tehnica acuarelei aruncate cu graba de a surprinde și imobiliza instabilitatea și provizoriul. Formația artistică a lui Dărăscu, desăvîrșită în Franța, între anii 1906 și 1911, corespundea celei de a doua generații de impresioniști, care a căutat să înlocuiască arta efemerului, « impresiile » și hazardul coloristic, prin ordinea rațională a formelor și culorilor. Neoimpresioniștii Seurat și Signac formulaseră în acest timp principiile estetice ale rigorii geometrice a formelor și ale diviziunii tonurilor pentru obținerea unei luminozități maxime a tabloului prin amestecul optic. Dărăscu, care avea o înclinație naturală pentru stabilitatea formelor, este impresionat mai mult de teoria divizionismului, formulată de Signac în « manifestul » apărut în 1899*.

Simplificîndu-și paleta la culorile elementare, Dărăscu se supune severei discipline divizioniste într-o serie de peisaje din sudul Franței, din Saint Tropez în special, unde lucrase și Signac, a cărui operă este marcată și ea de iubirea pentru mare, și cu care Dărăscu a avut, printr-o stranie coincidență, pasiunea comună pentru navigația în ambarcațiunile cu pînze.

Peisajele din această epocă, multe în acuarelă, se remarcă printr-o luminozitate deosebită, obținută prin utilizarea tonurilor pure și a contrastelor complementarelor. În același timp desenul urmărește cu decizie formele, pictorul ascultînd de instinctul propriu, împotriva teoriilor lui Signac, care erau și o invitație la libertatea față de natură.

Divizionismul nu a fost decît o etapă trecătoare a tehnicii lui Dărăscu. Ea a contribuit desigur la clarificarea paletei, la adîncirea analizei nuanțelor coloristice și la rigoarea armonizării lor.

Aspirația către construcția formelor și situarea lor în ambianța atmosferică îl face să adopte cu sinceritate tehnica mai adecvată a tușelor nedivizate, a desenului aparent al formelor și a suprafețelor colorate întinse și vibrate și a tonurilor nuanțate pentru definirea subtilă a planurilor. Reflectată și voită la început, tehnica și interpretarea devine spontană, unind într-un mod fericit stabilitatea formelor cu vibrația atmosferică sau a reflexelor apei. Peisajele sale venețiene timpurii, din care face parte și *Palatul venețian* din 1915 (20), cu o feerică fațadă reflectată în apă, realizat într-o atmosferă albastră-verde exaltată de cîteva pete de roșu, precum și acea capodoperă a peisajului citadin *Calea Victoriei pe ploaie*, 1918 (24), poartă această dublă semnătură a formelor urmărite cu migala unui bijutier, dăruite atmosferei și momentului cu multă precauție, prin miracolul coloristic și al tușelor discrete care desenează formele.

Mai tîrziu, aceleași calități sînt exaltate cu o vervă și strălucire necunoscute încă în impresionism. Venețiile dintr-o epocă mai tîrzie, concepute pe schema primului plan al apei vibrate la maximum și al obstacolelor bărcilor și pînzelor mișcate și puternic colorate, contrastînd cu liniștita și estompata arhitectură a fundalurilor, se repetă în diverse ambianțe luminoase, creînd un fericit balans între stabil și instabil, între consistent, material, solid sau fluid și inconsistentul atmosferic, între apropierea imediată și distanțarea fantomatică: *Veneția*, 1926 (54), *Bărci din Chioggia*, 1926 (57), *Veneția*, 1926 (54), *Bărci din Chioggia* (57), *Veneția*, 1926—1927 (69), *Corabie cu pînze pe lagună*, 1926—1928 (71), *Chioggia*, 1926—1928 (73). Procedeul ecranelor, folosit de vechii peisagiști pentru crearea iluziei spațiale, capătă în aceste Veneții sensul modern al avansului în profunzime prin contrastele puternice create de culorile vii ale primului plan. Înaintea acestor contraste brutale, evocatoare a intensității emoției coloristice, Dărăscu practicase cu discreție ecranele colorate în peisajele panoramice din țară, începînd cu blîndele și înverzitele coline ale Vlaiciului: *Peisaj românesc*, 1922 (9), și *O vedere din Vlaici*, 1912 (10) și culminînd cu peisajele dobrogene în centrul cărora se află peisajele cu geamii și cimitire tătărăști — *Vedere cu geamie*, 1922—1923 (30), *Geamie din Balcic*, 1922—1923 (31), *Cimitir tătărăsc*, 1923—1924 (33), *Cimitir tătărăsc*, 1923—1924 (34). Ele sînt vederi panoramice în care cerul ocupă o întindere redusă. Suprafața expresivă a tabloului este construită din suprapunerea elementelor în înălțime, iar pasajele tonurilor apropiate în gama oranjului sînt compensate prin suportul arhitectural al formelor terenului și clădirilor, ușor geometrizate, care creează iluzia spațială. Turnurile geamiilor sau pietrele funerare și personajele cimitirelor alcătuiesc repere spațiale care măresc încă iluzia vastității spectacolului. Aceste peisaje și altele din Dobrogea sau din Deltă, executate în perioada anilor 1922—1936, amintesc de logica arhitectonică a lui Cézanne, fără a realiza valoarea constructivă a sistemului lui cromatic.

Atmosfera peisajului lui Dărăscu rămîne dominată de o nuanță de senzualitate, de un respect pentru materialitatea lucrurilor și pentru existența lor spațială. O dovadă a sensibilității lui Dărăscu pentru forma și substanța lucrurilor sînt naturile lui statice din diverse perioade de creație, care nu reprezintă numai simple pretexte pentru armonii coloristice, ci sînt adevărate prilejuri

* Cifrele din paranteză se referă la numerotația catalogului retrospectivei N. Dărăscu din 1966.

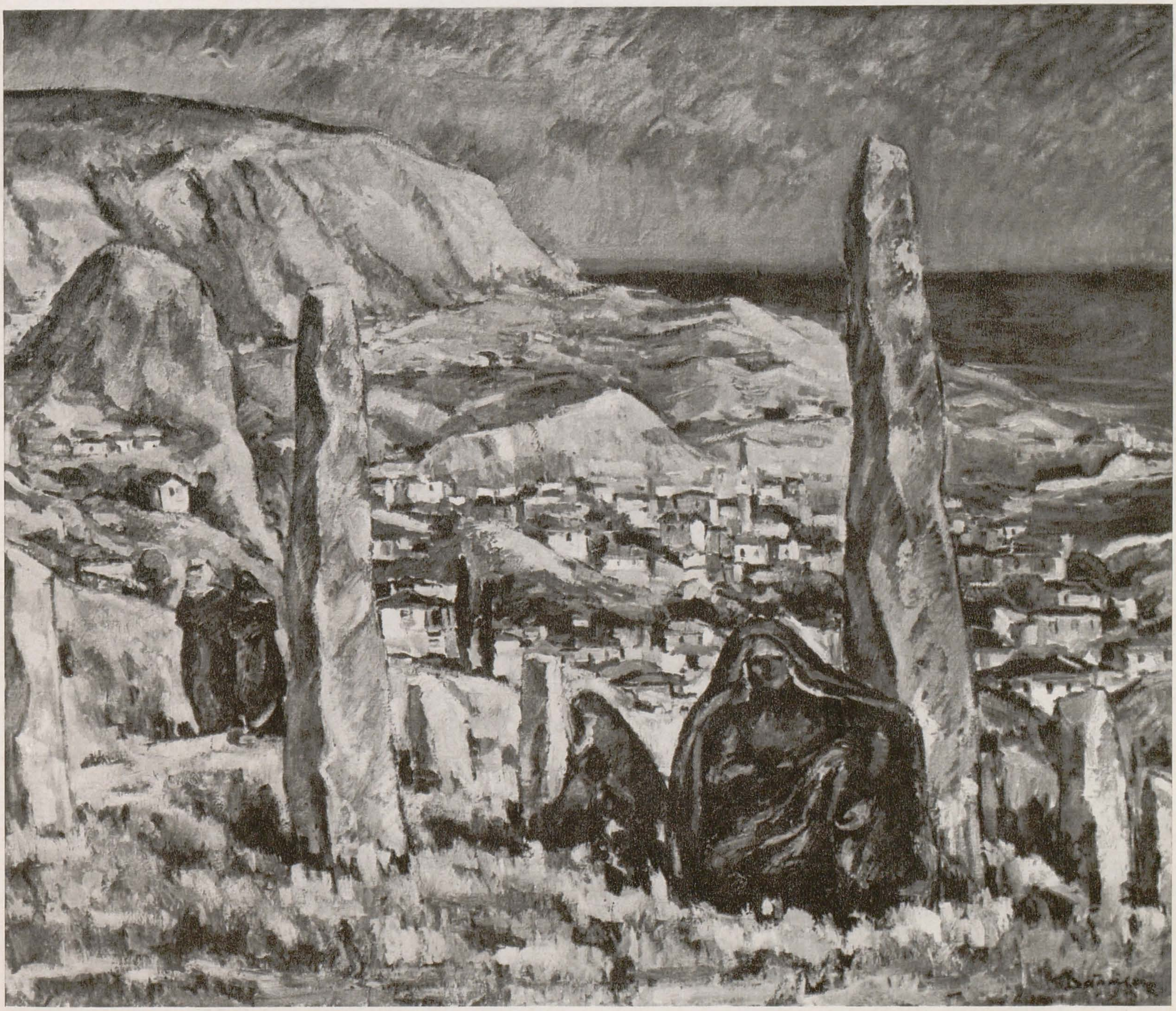
* Paul Signac: d'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme.

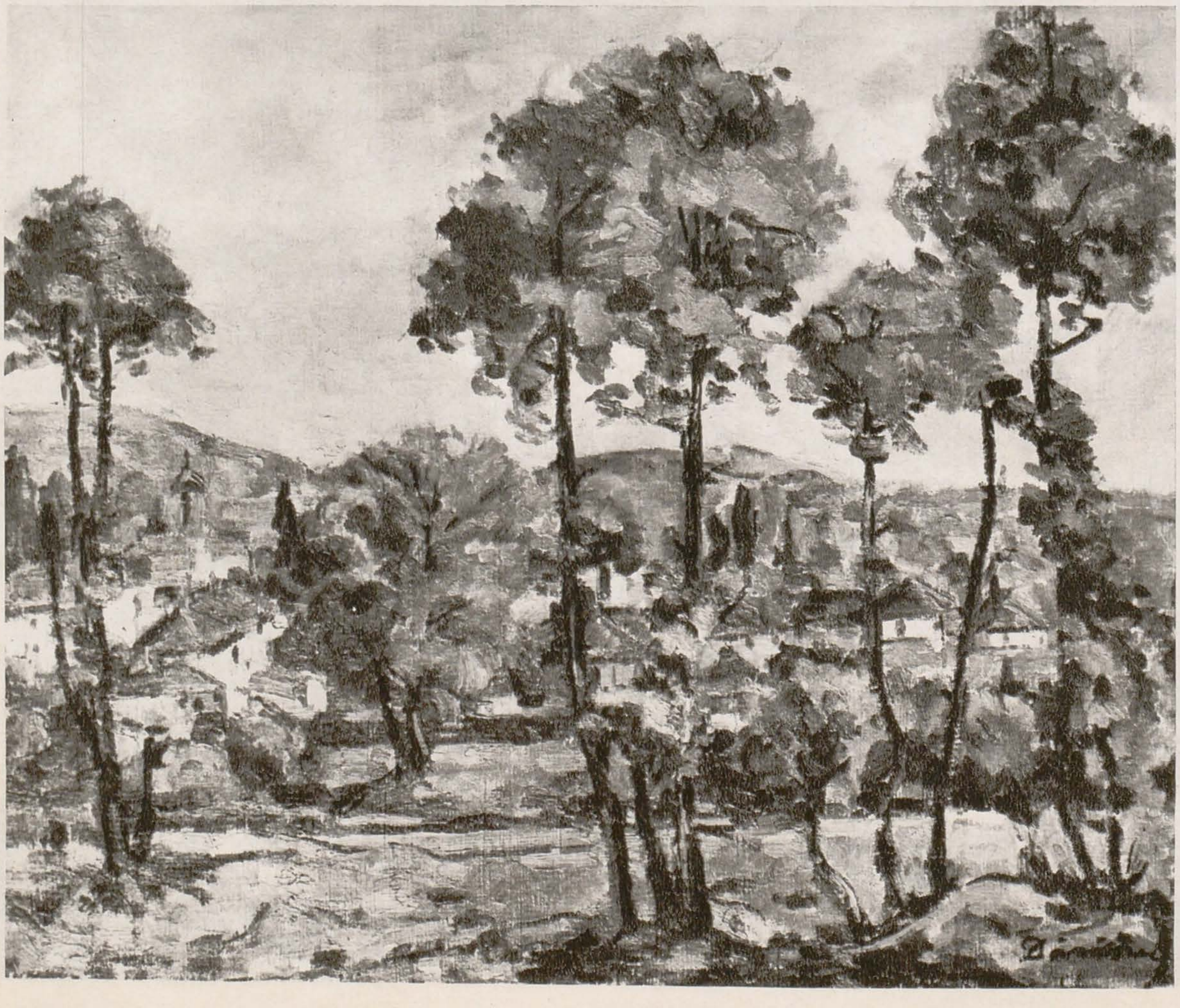
de manifestare a simțului său arhitectonic și mai ales a voluptății pentru materie. Spre deosebire de impresioniști, care se opreau la epiderma colorată a obiectelor, Dărăscu evocă prezența lor materială prin respectarea formei și sugerarea materialului și densității fiecărui element, modificîndu-și paleta, pe care apare acum, mult, negrul și griurile neutre, cu care intensifică modelajul formelor și diferențiază materialul: *Natură statică cu pești și pepene galben*, 1924—1928 (43), *Natură statică cu ceas și coș cu mere*, 1924—1928 (44), *Natură statică cu vase și flori*, nedatat (50), *Natură statică cu ceainic și fructe*, nedatat (51). Peisajul rămîne însă preocuparea constantă a artei lui Dărăscu. Desele reveniri în Balcic, între anii 1930—1939, au prilejuit numeroasele peisaje cuprinzînd întinderi mari, în care atmosfera luminoasă și construcția planurilor în profunzime cu elementele arhitecturii și ale terenului cîștigă un fericit echilibru. Armoniile cromatice, dominate de tonurile calde, pierd din violența contrastelor, cîștigînd în nuanțare, iar tușa, mai puțin largă și vibrantă, capătă o decizie mai mare și o forță constructivă mai puternică: *Vedere de la mare*, 1933 (89), *Vedere din Balcic*, 1935—1938 (99), *Cartier din Balcic*, 1935—1939 (100), *Vedere dinspre mare*, 1935—1939 (104). Este perioada în care Dărăscu își afirmă din plin originalitatea, într-o viziune impresionistă a naturii în care valorile picturale nu sînt dominate niciodată de pitoresc, cum se întîmplă adesea în peisajele lui Steriadi, un alt reprezentant al impresionismului românesc, desenator prin excelență, preocupat într-o egală măsură de peisaj și de figura umană. În epoca tîrzie a peisajelor argeșene ale lui Dărăscu, motivul pierde și mai mult din importanță. El pare acum un pretext pentru transpozițiile arhitecturale, care, împreună cu fluiditatea mai mare a pastei și discreția crescută a tușei, îl apropie de arta lui Cézanne, de care îl desparte încă înclinațiile naturale spre evocarea materialității lucrurilor și a luminii vibrante, colorate cu absența marilor simplificări geometrice, caracteristice sintezelor originale ale impresionismului său, constructiv, fără a înclina spre abstracțiune, luminos și vibrant, dar nu lipsit de densitatea și stabilitatea materială: *Vedere din Argeș*, 1957 (121), *Peisaj din Argeș*, 1957 (120), *Peisaj din regiunea Argeș*, 1957 (122).

Starea de spirit care a dat naștere operei lui Dărăscu a fost, fără îndoială, un optimism robust, care își găsea satisfacția îndeosebi în contemplația naturii în « plein air ».

Prezența omului în peisajele lui Dărăscu nu este justificată decît ca element compozițional, iar în

Vedere din Vlaici, ulei
Cimitir tătărăsc





compozițiile figurale din epoca maturității omul nu este reprezentat decît pentru valorile lui picturale, mediator de ritmuri compoziționale susținute de arabescul formelor, care prin construcția lor anatomică și materialitate amintesc mai mult pe Ressu decît pe Pallady — la care figura umană avea același sens compozițional. Printr-o fatalitate, distrugerea marilor compoziții figurale, cunoscute astăzi doar din fotografii, a păstrat pentru posteritate numai opera de peisagist izvorîtă din comuniunea cu natura a neobositului călător pe mare și pe uscat, precum și naturile statice și unele interioare ale colecționarului pasionat de obiecte rare, de covoare orientale și mobile de stil.

Sensibilitatea pentru tonurile vii, vibrante, tușa rapidă și nervoasă, dar calculată, stăpînirea motivului prin construcția meditată a formelor și echilibrul între reverberația luminii și densitatea materiei au alcătuit forța operei sale și aportul original la viziunea impresionistă a lumii. Între peisagiștii români apare ca cel mai de seamă interpret al spectacolelor din natură în care se întîlnesc, în plină lumină, apele mării, țărmurile, ambarcațiile și arhitectura. Cu Dărăscu, peisajul românesc se desprindea de influențele romantismului barbizonist, care mai stăruiau în operele lui Andreescu, de lirismul grigorescian și de poetica lui Luchian, afirmînd cu o putere explozivă principiul nou al picturalului pur, redescoperit de impresioniști.

Expoziția din 1936, care, prin amploarea ei, scotea în evidență calitățile și originalitatea sa, l-a consacrat ca o personalitate proeminentă a picturii românești, alături de Tonitza, Șirato, Pallady, Iser și Petrașcu. Un an mai tîrziu, face parte, împreună cu Iser, Steriadi, Stoenescu și Ștefan Popescu, din asociația « Arta », care, cu toate diferențele de manifestări ale artiștilor din grup, a jucat un rol important în orientarea gustului publicului către recepționarea unor forme de expresii artistice noi, adecvate evoluției culturii și schimbărilor formelor vieții din prima jumătate a acestui veac.

GHEORGHE GHIȚESCU

Bărci în port, ulei
Peisaj, ulei

OBIECT ESTETIC ȘI OPERĂ DE ARTĂ*

Încercăm, așadar, să descriem obiectul estetic și, mai întîi, să pregătim analizele noastre pe un exemplu. Acest obiect este în primul rînd, dacă nu exclusiv, opera de artă, așa cum o sesizează experiența estetică. Dar în ce fel se distinge obiectul estetic de opera de artă? Și mai întîi ce este o operă de artă? Ne-am hotărît să urmăm, în acest sens, tradiția culturală, dar recursul la tradiție lasă în suspensie cîteva chestiuni. La prima vedere, operațiunea de a separa opera de artă și de a spune ce este nu pare să fie totuși dificilă, mai ales dacă nu dorim să ne încurcăm aducînd în discuție cazurile limită, întrebîndu-ne, de pildă, dacă o mobilă este o operă de artă cînd aceasta este semnată Boulle sau cînd este fabricată de Lévitan, sau dacă vasul în care pun florile este operă de artă cu același titlu ca amfora greacă expusă la Louvre. Două noțiuni interferează aici: *alegerea* și *ființa* a ceea ce este în sens strict autentic operă de artă. Asupra alegerii putem, într-adevăr, recurge la criteriul sociologic al tradiției. Dar asupra ființei? Tradiția și experții care o promovează și o servesc ne pot spune: tablourile cutărui pictor, simfoniile cutărui muzician au calitatea operei de artă. Reflecția se angajează însă de îndată în problema ființei operei astfel selecționate și propuse ca exemplu pentru a găsi, dacă nu rațiunea (dacă frumosul nu are un criteriu obiectiv și universal valabil de definire), cel puțin confirmarea și legitimarea acestei alegeri. Reflecția nu poate depăși întru totul contradicția pe care am indicat-o: pentru a elucida natura operei se presupune un obiect al cărui statut de operă este anterior recunoscut și se justifică o alegere care a fost făcută înaintea reflecției. Dar dacă o atare presupoziție nu poate fi evitată, faptul nu ne îndreptățește să eludăm aspectul ontologic al problemei.

Dar problema ontică se pune într-adevăr? Nimic nu pare mai simplu, la prima vedere, decît să spunem ce este operă de artă: această statuie, acest tablou, această operă muzicală . . . O clipă! Se poate arăta o operă a lui Wagner așa cum arătăm o statuie a lui Rodin, o putem localiza, adică, într-o zonă a lumii lucrurilor, asigurîndu-i prin aceasta o indubitabilă realitate? Se va spune: ea nu este făcută pentru a fi văzută, ci pentru a fi auzită, ceea ce arată că scopul unei opere este percepția estetică. Dar după ce este făcută, ea deține statutul unui lucru. Și ce este ceea ce a fost făcut? Wagner a scris un libret și o partitură: aceste semne așternute pe hîrtie și pe care tipograful le-a reprodus, este aceasta operă? Da și nu. Cînd Wagner a scris ultimele acorduri pe fila manuscrisului său, a putut să spună: opera mea este încheiată. Dar cînd strădania compozitorului ia sfîrșit, aceea a executanților începe: opera este încheiată, dar ea nu este încă prezentă, ea nu se manifestă încă. Pot foarte bine avea partitura operei *Tristan*, dar mă găsesc, astfel, în fața operei? Dacă nu știu să citesc partitura, mă voi afla în fața unei structuri încețoșate de semne și la fel de departe de ființa operei ca și cum aș fi în fața unui rezumat al libretului sau al unui comentariu al operei. Dacă, dimpotrivă, aceste semne au pentru mine un sens — un sens muzical, se înțelege — atunci prin ele sînt pus în prezența operei și pot, de exemplu, s-o studiez asemeni criticului sau șefului de orchestră care se pregătește s-o dirijeze. Și cum ar putea aceste semne să aibă un sens dacă nu evocînd, într-o manieră care rămîne de văzut, muzica însăși, adică o execuție virtuală trecută sau viitoare? Opera muzicală este ea însăși întrucît este executată și, totuși, ea există și altfel decît în stadiu de proiect, și anume din momentul în care Wagner a depus pana. Ceea ce execuția îi adaugă, nu înseamnă nimic. Și totuși aceasta este totul: posibilitatea de a fi ascultată, adică prezentă — după un mod care îi este propriu — în sfera unei conștiințe și de a deveni pentru această conștiință un obiect estetic. Aceasta înseamnă a spune că opera este reperabilă în raport cu obiectul estetic. Constatarea este de asemenea adevărată și pentru artele plastice: această statuie în parc, acest tablou pe perete sînt neîndoielnic acolo, și pare vană orice întrebare în legătură cu existența lor; sau, mai degrabă, orice întrebare își va găsi imediat răspunsul, întrucît opera este acolo, se pretează la analiză, la studiul modului în care a fost creată, la studiul structurii și semnificației. Și totuși, așa cum partitura muzicală se studiază în raport cu o posibilă audiție, tot așa opera plastică se studiază în raport cu percepția pe care o suscită; și nu o vom putea repera ca operă de artă printre atîtea lucruri indiferente, decît pentru că știm că ea solicită această percepție, în timp ce, de pildă, o mîzgălitură pe perete sau omul de zăpadă din grădină nu o merită și nu o obține. Ne apare limpede astfel că întemeindu-ne pe credința într-o anume tradiție culturală, vom putea discerne operele autentice ca fiind acelea de care avem conștiința clară a faptului că ele nu există pe deplin decît percepute și gustate pentru ele însele. Astfel, opera de artă — oricît ar fi de neîndoielnică realitatea pe care i-o conferă actul creator — poate avea o existență echivocă, pentru că vocația ei este de a tinde către obiectul estetic, singurul în care ea atinge, o dată cu consacrarea sa, plenitudinea ființei sale. Interogîndu-ne asupra operei de artă, descoperim obiectul estetic, și în funcție de acest obiect va trebui să vorbim de operă.

Încetăm, deci, să ne mai întrebăm unde este opera propriu-zisă pentru a asista la geneza obiectului estetic, întrucît, ca să cunosc opera, ea trebuie să ni se prezinte ca obiect estetic. Asist la reprezentarea operei *Tristan*. Această reprezentare primește o dată, este un eveniment, poate fi un eveniment monden, chiar istoric: este ceva care ajunge la oameni și care poate afecta soarta lor, prin emoțiile pe care ei le încearcă și prin deciziile pe care le vor lua, sau pur și simplu prin întîlnirile pe care le au cu acest prilej. Dar este și un eveniment pentru opera însăși? Da și nu. Poate fi în măsura în care opera este afectată și transformată prin această reprezentare, adică prin interpretările care i se dau și care pot varia în funcție de executanți, cîntăreți, muzicieni și decoratori: o nouă punere în scenă poate fi un eveniment pentru operă ca și pentru reflecția unui critic care va sugera mai tîrziu o nouă interpretare a muzicii, sau pentru reflecția unui filosof care ne va invita să înțelegem altfel tema luminii și a întunericului, sau tema morții din dragoste. Prin acest eveniment, ceva va fi probabil modificat în interpretarea operei, modificare ce poate

---

* Din « Fenomenologia experienței estetice », de Mikel Dufrenne, în pregătire la Editura Meridiane (traducere și prefață de Dumitru Matei).

surveni prin interpretarea pe care o dă executantul sau prin aceea pe care o dă spectatorul. Dar ființa însăși a operei va fi afectată? Răspunsul este negativ în cazul cînd se admite că reprezentarea rămîne în serviciul operei și că opera, în ea însăși independentă în raport cu reprezentarea, nu va fi, prin aceasta, compromisă. Pentru operă, reprezentarea nu este decît ocazia de a se manifesta, reprezentare al cărei interes va fi mai bine sesizat comparînd-o, un moment, cu altele, cu reprezentările la preț redus de pildă. În legătură cu problema în discuție ar fi de observat, mai întîi, că eu pot citi libretul într-o ediție în care el este separat de muzică. Dar în acest caz mă aflu în prezența unui obiect estetic diferit, care este un poem dramatic și care nu este opera *Tristan* ca obiect estetic; există însă o ființă a acestui obiect, chiar dacă faptul nu a fost, în chip expres, prevăzut de Wagner, pentru că el — libretul ca poem dramatic — are virtuți poetice care îi permit să existe estetic și după ce a fost separat de muzică. Așadar, pot citi libretul ca pe un poem pentru a încerca o anume încîntare și nu numai pentru a mă instrui în legătură cu acțiunea sau pentru a găsi un element obiectiv de informație; în același fel o muzică de balet poate fi cîntată pentru ea însăși, dar probabil că-i va lipsi ceva, ca unui film vorbit care este dat ca film mut. (N-am putea să citim în același fel un cutare libret al lui Mozart, de exemplu, care nu este decît un pretext pentru muzica în care se pierde și care, separat de partitură, nu are valoare estetică și nu poate susține, prin sensul său explicit, ființa obiectului estetic.) Ar mai fi de observat, pe de altă parte, că, dacă sînt capabil de aceasta, pot citi partitura: sînt în acest caz în prezența operei însăși? Cîtuși de puțin. Sînt numai în fața semnelor care permit și reglează reprezentarea, semne care nu dobîndesc pentru mine întregul lor sens decît dacă știu, întradevăr, să le citesc, dacă știu să evoc cu toate proprietățile lor sunetele pe care aceste semne le solicită. Se va putea spune, desigur, că aceste semne sînt opera însăși: nu este ceea ce a scris Wagner? Dar Wagner n-a scris aceste semne așa cum un pictor își pictează tabloul: ele nu sînt acolo decît ca o indicație imperioasă pentru executantul care trebuie să le convertească în sunete și pentru auditoriul care trebuie să le asculte ca sunete și nu să le citească. Se poate ajunge în situația în care auditoriul să vină la concert cu partitura și să citească textul în timp ce ascultă: în acest caz el învață să asculte citind, dar audiția este aceea care rămîne, pînă la urmă, scopul acestui exercițiu. (De altminteri, după cum vom vedea, cunoașterea semnelor și a sunetelor poate ajuta percepția, o poate însufleți și orienta.) Putem conchide, astfel, că audiția are ultimul cuvînt, că evocarea pe care, cîteodată, o permite lectura este cel mult un ersatz sau o aproximativă pregătire pentru audiție. Care este, deci, ființa operei care mi se prezintă astfel? Ce devine ea după încetarea reprezentării? Prima întrebare ne readuce la punctul nostru de plecare: în substanța reprezentării, ce anume aparține ca fiind propriu obiectului estetic? Ce visez ca obiect estetic? La nevoie s-ar putea anexa acestui obiect tot ceea ce, participînd la spectacol, conlucrează la apariția sa: întreaga sală, scena cu actorii, personalul care ajută pe actori să se machieze, să se îmbrace, mașiniștii, ca și sala însăși cu mulțimea spectatorilor. Se impune însă a fi subliniată distincția între ceea ce produce spectacolul și ceea ce se integrează spectacolului. Electricianul care reglează luminile, croitorii și costumierii, chiar și regizorul nu fac parte din spectacol. Ei rămîn în umbră, ei nu sînt acolo. Dar se poate imediat observa că percepția este aici suverană și că ea este aceea care decide ce anume se integrează în spectacol: sala, de exemplu, întrucît nu este indiferent faptul că reprezentarea se desfășoară în acest loc somptuos, în care marmora, aurul și catifelele, respingînd mizeriile cotidianului, veghează la solemnitatea spectacolului: prin acest fel de proslăvire adusă din belșug ochiului, ea pregătește spiritul pentru farmecul artei. Apoi spectatorii înșiși, întrucît nu este cîtuși de puțin indiferent faptul că privirile converg și că o comunicare umană se realizează în liniște. Toate aceste elemente fac parte din spectacol în același sens în care face parte bagheta șefului de orchestră pe care-l vedem ivindu-se puțin deasupra fosei. Dar să nu mergem prea departe: nu se poate identifica spectacolul cu obiectul estetic, tot ceea ce însoțește reprezentarea operei și creează perceperii acesteia un climat favorabil cu opera însăși. Și, încă odată, percepția este aceea care face posibilă discernerea obiectului specific estetic. Căci ceea ce este marginal nu o reține. Atenția se abate de la tot ce îi apare astfel pentru a nu le lua în serios. Detaliilor reprezentării nu le acordăm decît o conștiință potențială mai degrabă decît una actuală, în orice caz neutră, în afară de cazul cînd un incident — un vecin zgomotos sau o pană de lumină — nu mă transpun din nou în ceea ce Husserl numește o atitudine pozițională. Nu am venit pentru a fi la Operă, ca eroii lui Balzac la Teatrul Italienilor, ci sînt la Operă pentru a asculta *Tristan și Isolda*. Privirea se îndreaptă spre scenă: acolo se joacă *Tristan*. Actori care joacă și cîntă. Dar acești actori nu sînt obiectul estetic. Doamna Flagstad, care etalează un atît de magnific aer de sănătate, nu este Isolda, plăpînda Isoldă care se sacrifică pe altarul dragostei; acest fapt nu are absolut nici o importanță: vocea ei contează, ceea ce este sau trebuie să fie vocea Isoldei[1]. Dar în virtutea cărui fapt pot afirma că aceasta este vocea Isoldei? În acest sens ne sprijinim pe faptul că există o Isoldă impusă de text și pe care o descoperim prin intermediul cîntecului și jocului actriței — care ne inițiază în acest text în cazul cînd nu l-am cunoscut mai înainte — ca și faptul că actrița ne furnizează ea însăși norma după care o putem judeca: ea se străduie s-o dezvălue pe veritabila Isoldă, care este pentru ea model și judecător. De altfel, la nivelul percepției estetice ordinare, nu mă îngrijesc să judec actorii; dimpotrivă, nu-i percep ca actori în afară de cazul cînd vreun incident — ca pana de lumină de adineauri, o stîngăcie, un sughiț sau vreo indispoziție de natură să întrerupă și să denatureze rolul — nu-mi impune să-i sesizez și să-i judec în calitatea lor de actori și să-i acuz, prin urmare, că trădează rolul pe care îl urmăresc prin intermediul lor. Nu spun deci: Lorentz simulează că e pe cale de a muri, ci: Tristan este pe cale de a muri. Actorul este neutralizat, el nu este perceput pentru el însuși, ci pentru opera pe care o joacă: s-ar putea spune că el este pentru operă ceea ce este pînza pentru tablou, ceva care poate dezvălui sau urîți culoarea, dar care nu este culoarea însăși. Dar ce semnificație are pentru mine Tristan și Isolda, această istorie care constituie subiectul operei? Mai înainte de a răspunde acestei chestiuni, e absolut necesar să introducem o distincție: dacă e vorba de istorie considerată, așa cum o prezintă programul spectacolului la care asist, e sigur că nu acesta este încă obiectul estetic; o cunoșteam mai înainte de a asista la reprezentație, și totuși totul îmi rămînea de cunoscut. Această istorie, pe de altă parte, poate avea virtuți intrinseci prin care ea se pretează, mai mult sau mai puțin, la o tratare artistică: aura de legendă, simplitatea homerică a povestirii, puritatea violentă a pasiunilor îi conferă în același timp un caracter dramatic și poetic susceptibil să pună în efervescență geniul compozitorului. Dar aceste virtuți estetice nu sînt decît virtuale în subiect. Numai la nivelul operei încheiate ele se actualizează. În afara operei încheiate, subiectul nu este decît un fapt divers. Aceasta este, deci, istoria, și anume așa cum ea este reprezentată în fața mea, și dacă m-am îngrijit să nu pierd nimic, tot ceea ce-mi poate dezvălui obiectul estetic. . . . Dar cum? Urmăresc, așadar, opera Tristan și Isolda prin jocul actorilor, dar prin aceasta nu mă las indus în eroare. Nu anunț medicul în momentul cînd îl văd pe Tristan întins pe patul său, pentru că știu foarte bine că eroul la care mă refer este tot atît de fabulos ca și Centaurul. De altfel, percepțiile marginale nu încetează să-mi amintească de faptul că sînt la teatru, și că îmi asum rolul de spectator. Tristan și Isolda — așa cum spunea Husserl despre *Cavalerul morții*, contemplînd celebra gravură a lui Dürer —sînt «numai descrieri» și constituie un «simplu portret». Iată pentru ce accept fără dificultăți neverosimilul: că, de exemplu, fiind pe cale de a muri, Tristan are totuși o voce atît de puternică, sau că ciobanul poate fi un atît de bun muzician, ca să nu mai amintim faptul că actorii au costume și că exteriorizează gesturi de convenție. Prin aceasta, însă, sensul operei nu este cîtuși de puțin afectat. Admit chiar că libretul trebuie să aducă retușuri legendei, chiar dacă aceasta a fost anterior codificată: nu sînt în situația copiilor care nu admit ca un singur cuvînt să fie schimbat din povestirea care li se recitește, și din care nu vor să piardă nimic, pentru că ei nu adoptă încă o atitudine estetică, interesați fiind în legătură cu lucrul spus și nu în legătură cu felul în care este spus. Există un adevăr al operei, dar în altă parte, nu în istorie, ci în poem și în muzică. Dacă Isolda nu este adevărată, ea nu va fi neadevărată în raport cu istoria, ci în raport cu adevărul pe care opera are misiunea să-l releve și să-l fixeze, adevăr pe care nu-l poate dezvălui decît muzica: numai împotriva muzicii ar fi putut păcătui Wagner. Astfel, dacă realul nu mă poate induce în eroare — actorii, decorul, sala însăși — cu atît mai

---

[1] Altfel se pune problema teatrului, în care jocul se asociază mai strîns vocii: cuvîntul nu mai este purtat de melodie, în care, de altfel, sfîrșește prin a se pierde, ci domină ca un stăpîn și trebuie ca întreaga mimică să colaboreze pentru a-l ridica la cel mai înalt punct de prezență și expresie, în același timp cu sublinierea tuturor inflexiunilor sensului său. Actorul, de asemenea, trebuie să semene cu personajul pe care îl încarnează. La teatrul de operă, de altminteri, asemănarea și dansul, dacă sînt mai puțin necesare și cîte o dată imposibile (o arie nu poate fi cîntată, dacă este dansată; și ce înseamnă a dansa o arie?) nu sînt, totuși, mai puțin binevenite, întrucît pot ajuta la explicitarea muzicii: în acest sens, o fericită colaborare a fost relevată multor parizieni prin admirabila reprezentare a operei «*Răpirea din Serai*», pe care a dat-o, cu cîțiva ani în urmă, Opera din Viena. (N.A.)

puțin mă va induce irealul — obiectul reprezentat. Dar acest ireal este, de asemenea, neutralizat și anume în înțelesul că nu-l considerăm cu adevărat ca ireal [1]: este irealul care nu este în întregime ireal. Această stare de lucruri explică faptul că imaginația se poate constitui ca termen deosebit de important în actul participării: pentru că, dacă nu mă angajez pînă în punctul în care să chem medicul pentru a-i da îngrijiri lui Tristan, sînt destul de angajat pentru a mă emoționa, pentru a crede și spera, pentru a trăi într-un fel oarecum cu el. Numai că sentimentele pe care le încerc nu sînt în întregime reale, în înțelesul că ele rămîn platonice, inoperante: le încerc ca și cum ele nu m-ar angaja și, într-un anumit sens, ca și cum n-aș fi eu acela care le încearcă ci, în locul meu, un fel de reprezentant al umanității, un eu impersonal purtător de emoții exemplare al căror tumult se stinge foarte repede și fără a lăsa urmă (vom avea de văzut că sentimentele cele mai profunde pe care le încerc vin din altă parte, și anume din profunditatea obiectului). Așadar, totul se petrece ca și cum, în timpul reprezentației, irealul și realul se echilibrează și se neutralizează, ca și cum neutralizarea nu ține seama de mine, ci de obiectele înseși: ceea ce se petrece pe scenă mă invită să neutralizez ceea ce se petrece în sală, și invers. Pe de altă parte, istoria care se povestește pe scenă mă invită să neutralizez actorii, și invers: nu consider realul ca ireal pentru că există, de asemenea, irealul pe care acest real îl desemnează, și nu consider, cu atît mai puțin, irealul ca ireal, pentru că există realul care promite și susține acest ireal. Pînă în acest moment am disociat deci irealul de real, dar nu am reperat încă obiectul estetic. Acesta nu este însă nici unul, nici altul — adică nici realul nici irealul — pentru că nici unul nu își este suficient sieși: prin faptul că acești termeni trimit unul la celălalt, neutralizîndu-se și, într-un anume sens descalificîndu-se, ei nu sînt sesizați în și pentru ei înșiși.

[1] Aici ne vom separa de Sartre, a cărui teorie, de altfel, o vom evoca mai tîrziu, ca și de Husserl, a cărui doctrină cu privire la acest punct este destul de confuză. Căci, pe de o parte, pentru Husserl, irealul — care este «în portret» — și imaginarul se confundă, imagine și portret fiind reunite sub același cuvînt, *Bild*; pe de altă parte, imaginarul este rezultatul neutralizării. Se pare însă — și acest lucru s-ar potrivi mai bine cu teoria generală a lui Husserl care subordonează toate modificațiile poziționale ale credinței modificației mai radicale a neutralității, și care invită, în consecință, la distingerea acestei ultime modificații a imaginației — se pare, zic, că irealul trebuie să fie aici dat mai întîi și supus apoi neutralizării, sau cel puțin ca irealul să fie neutralizat ca ireal fără a avea nevoie de neutralizare pentru a deveni astfel.

Să revenim, deci, la ceea ce se petrece pe scenă: ceea ce percep nu sînt nici cîntăreții, nici Tristan și Isolda care cîntă, ci cîntecele: cîntecele și nu vocile pe care muzica, și nu orchestra, le însoțește. Ceea ce percep este acest ansamblu verbal și muzical, și pe acesta am venit să-l ascult, acesta este real pentru mine, acest ansamblu constituie obiectul estetic. Realul și irealul — termeni pe care i-am distins — nu sînt în raport cu acest obiect, sub diverse titluri, decît mijloace. Cîntărețul împrumută vocea și, prin aceasta, întregul său corp, pentru că vocea trebuie să fie susținută de corp, tot așa cum cîntecul este susținut și subliniat prin joc. Corpul, la rîndul său, trebuie să fie prelungit și încadrat în decor: totul este ordonat în perspectiva cîntecului și totul conspiră la exaltarea audiției. Totuși, vocea și gesturile actorului, decorul în care el se mișcă aparțin într-un anume sens obiectului estetic, întrucît aceste elemente pot fi prevăzute și reglate de autor. Dar ele nu aparțin obiectului estetic așa cum sînt date în lumea reală, adică vocea este vocea lui Lorentz, lumina un efect electric, iar pădurea din cel de al doilea act o pădure de pînză și de carton; toate aceste mijloace umane sau materiale, chiar dacă sînt percepute, sînt mai curînd neutralizate și excluse din obiectul estetic. Și irealul de asemenea: sesizez această voce ca fiind vocea însăși a Isoldei, pădurea ca fiind pădurea în care domnește regele Mark, această cupă ca fiind plină cu băutura vrăjită, dar toate acestea nu constituie ceea ce cu adevărat mă interesează și ceea ce îmi este realmente dat. Ceea ce mă interesează este felul în care Isolda, băutura vrăjită și pădurea îmi sînt date, efectele care se pot extrage, în afară de subiect, din aceste materiale; ce cîntece suscită povestea Isoldei, ce strigăte smulge băutura vrăjită, ce armonie de culori etalează pădurea: în ipostaza sa ireală, subiectul este încă un mijloc în serviciul operei, dar nu numai pentru a o manifesta de astă dată, ci pentru a o suscita. Ceea ce este, deci, de neînlocuit, ceea ce constituie substanța însăși a operei este sensibilul care nu este dat decît în prezența și în plenitudinea muzicii în care încerc să mă cufund, în conjuncția culorii, cîntecului și acompaniamentului orchestrei căreia încerc să-i prind toate nuanțele și să-i urmăresc toate desfășurările. Iată pentru ce am venit la Teatrul de Operă în această seară, și nu ca plasatoarele sau administratorul care evaluează mulțimea și calculează beneficiile, nici ca regizorul de scenă care plasează actorii și cărora le reperează stîngăciile sau necuminţeniile, sau ca inginerul radiofonist care transmite sunetul ca pe un zgomot. Am venit pentru a mă deschide operei, pentru a asista la această năvală sonoră și de acorduri plastice, picturale și aproape coregrafice, la această apoteoză a sensibilului. Ochii și urechile mele sînt invitate la sărbătoare, deși — evident — trebuie să fiu în întregime prezent — conștiința care-mi cere și dă sensul nu va putea fi lăsată la vestiar. Ea are partea sa în spectacol, dar cu o primă condiție: să apere, mai întîi, puritatea și inteligibilitatea sensibilului și să neutralizeze tot ceea ce i-ar putea altera sau devia aparența — mișcările din cap ale vecinului, stîngăcia unui figurant sau gesticulația șefului de orchestră. Menținut ca atare cu prețul acestei vigilențe, sensibilul închide în sine un sens de care conștiința poate fi satisfăcută. Un sens necesar, întrucît sensibilul nu poate fi sesizat dacă el este o pură dezordine, dacă sunetele nu sînt decît zgomote, cuvintele altceva decît strigăte, actorii și decorurile altceva decît umbre și pete insolite. Acest sens este imanent sensibilului, acesta este însuși modul său de organizare. Sensibilul este dat mai întîi. Sensul i se ordonează. Cînd, adineauri, citeam programul, sensului îi acordam întreaga mea atenție, cu toate că lectura era orientată spre alte chestiuni: voiam să știu cine deține rolul lui Tristan, sau cine a desenat decorurile, căutam să spicuiesc cîteva informații în legătură cu structura operei [1]. Dar cînd cortina se ridică și preludiul începe, nu mă întreb, ci ascult: ascult și privesc. Sensul îmi va fi dat prin desfășurarea întregului.

Dar ce este, efectiv, sensul? El este în același timp unul și multiplu. Este, mai întîi, unitatea frazei muzicale, leitmotivul ca și variația, aria oboiului care răsună în liniștea orchestrei, ansamblul ca și preludiul. Aprehensiunea acestor unități care se articulează și se compun pentru a constitui totalitatea operei îmi îngăduie să înțeleg muzica întrucît nu mai pot înțelege nimic din momentul în care mi-am pierdut orice punct de sprijin și din momentul în care sunetele mă ating într-o ordine dispersată, ca un fel de pulbere orbitoare. Dar sensul este, de asemenea, sensul inteligibil: unitatea decorului, care semnifică puntea vasului, unitatea mișcărilor scenice, care semnifică acțiunea, în sfîrșit, și mai cu seamă, unitatea frazelor verbale care semnifică drama, care comandă și susține ansamblul: aceasta este istoria lui Tristan și a Isoldei, istoria așa cum ea este reprezentată. Am spus bine: «așa cum ea este reprezentată», pentru că aceasta este reprezentația, adică desfășurarea cuvintelor și atitudinilor care le prelungesc, a mediului în care sînt rostite, cu alte cuvinte tot ceea ce induce în mine acest reprezentat: cuvintele cu întregul lor cortegiu, care compun puțin cîte puțin drama, departe ca drama să-și aleagă cuvintele. În acest sens obiectul reprezentat încetează să mai fie ireal, deși este ireal în raport cu realul care mă înconjoară, în raport cu lumea cotidiană, și deși el nu mai este ireal dacă îl considerăm ca suflet al poetului, ca sens care unifică sensibilul verbal. În același timp el e din nou ireal, și anume întrucît îl considerăm în raport cu forma cea mai înaltă a sensului, formă care unifică sensurile precedente. Pentru că există o unitate mai profundă a operei totale, unitate prin care sînt reunite diferitele aspecte ale sensibilului care ni se oferă și prin care se pecetluiește alianța între cutare frază a poemului, cutare inflexiune a cîntecului, cutare mișcare coregrafică sau cutare joc de lumină pe tonalitățile decorului. Acestei alianțe trebuie să-i fiu martor, deși nu este întotdeauna ușor să-mi repartizez în mod egal atenția asupra tuturor solicitărilor sensibilului fără a privilegia unele aspecte sau unele sensuri, neglijînd, de pildă, muzica, pentru a mă interesa de istorie, sau neglijînd cuvintele pentru a asculta orchestra. Dar o atare repartiție este, totuși, posibilă, pentru că obiectul însuși mă invită, pentru că diversele aspecte — poetice, muzicale sau plastice — au și ele un alt sens, un sens expresiv, sens care depășește inteligibilul și care, de la un aspect sensibil la altul, tinde către același scop. Numai prin afinitatea acestor diverse expresii se constituie expresia totală a operei, expresie care este, în același timp, sensul ei cel mai înalt[1]. Dar numai percepția este aceea care mi-l oferă, căci ea este martorul însuși al faptului că sensibilul se îndreaptă spre mine: numai în și prin sensibil

[1] Nu este indiferent, într-adevăr, că sînt sau nu pregătit pentru receptarea unei opere. Nu numai informîndu-mă asupra subiectului, dar informîndu-mă încă asupra structurii operei, reperîndu-i leit-motivele cu funcția muzicală și semnificația metafizică pe care Wagner le-a atribuit-o. Această anchetă prealabilă nu are alt scop decît acela de a-mi limpezi percepția obiectului estetic. Dar asupra acestui punct vom reveni cînd vom trece la descrierea percepției estetice. (N.A.)

[1] Fără îndoială că această unitate a expresiilor nu devine posibilă decît pentru că între diferitele arte, ca mijloace de expresie, există măcar posibilitatea unei unități, unitate căreia Hegel i-a arătat calea: picturalul care izvorăște din sculptural prin basorelief, cheamă, prin dispariția progresivă a sculpturalului în pictural, muzica, și muzica, la rîndul său, face apel la poetic. Prin această dialectică, este obiectiv posibil proiectul unei arte totale ca acela a lui Wagner. Dar numai în convergența expresiilor și, finalmente, în unitatea suverană a unei teme afective comune trebuie căutată unitatea sensibilă și trăită a operei. (N.A.)

sensibilul își găsește rațiunea sa de a fi. Cînd Isolda moare în strigătul de dragoste căreia muzica îi împrumută accente supraumane, cînd gesturile sale și cîntecul său, muzica și lumina care o scaldă — totul conspiră să exprime exaltarea fervorii și ininteligibila victorie a dragostei — cînd sensibilul dezlănțuit și totuși stăpînit cheamă ceva care numai prin el poate fi spus, atunci sînt în fața operei și o înțeleg. Dar ce am înțeles? Cu această întrebare relativă la sens poate începe o interogație fără sfîrșit: ce semnifică ceea ce opera mi-a spus, și nu numai ceea ce ea mi-a spus mai mult sau mai puțin rațional, fără cuvinte, ci mai ales ceea ce ea mi-a spus în chip imperios prin muzică: izbucnirea acestei miraculoase pasiuni, exaltarea întunericului, această stranie temă a morții din dragoste? Poate că în timpul pauzei sau în momentul ieșirii voi putea spune ceva în legătură cu această chestiune, cînd reflecția va lua locul contemplării. Dar materia acestei reflecții îmi este dată cu obiectul estetic și în el — și totuși, fără să bag de seamă — ca și cum muzica mi-ar fi transmis un mesaj în fața căruia reflecția va fi întotdeauna inegală. Pentru că, ceea ce obiectul estetic îmi spune, spune în și prin prezența sa, în și prin substanța însăși a perceputului.

Sînt, astfel, în fața obiectului estetic de îndată ce sînt al lui: sînt indiferent față de lumea exterioară, lume pe care nu o percep decît marginal și pe care renunț să o mai evoc, în scopul de a resimți adevărul a ceea ce mi se prezintă. Si ceea ce mi se prezintă este sensibilul în gloria sa, dar nu un sensibil neorganizat și nesemnificativ, ci unul care, într-un anume sens, se dezvăluie el însuși prin rigoarea desfășurării sale, un sensibil care îmi spune încă alte lucruri prin ceea ce el exprimă, mărturisindu-se sieși și în măsura în care s-a ordonat unei reprezentări. Vom avea însă de verificat și de ajustat aceste prime indicații cu prilejul examinării altor obiecte estetice. Pentru că, în măsura în care trebuie să recurgem la sfera empiricului, eideticul nu poate exclude orice inducție. Dar în acest moment putem să măsurăm distanța dintre obiectul estetic și opera de artă. Opera de artă este ceea ce rămîne din obiectul estetic cînd acesta nu este perceput, obiectul estetic în stadiu de posibilitate așteptîndu-și nașterea, *boboteaza*. Iată un bun prilej pentru a reabilita formula empirică: opera rămîne o posibilitate permanentă de senzație. Pentru că ansamblul sensibil se organizează în idee, se poate spune: foarte bine și altfel: că opera rămîne ca idee care nu este gîndită, idee depusă în niște semne și care așteaptă ca o conștiință să intervină pentru a o anima. Dar, cu atît mai mult nu avem dreptul să vorbim despre o existență atemporală a operei. Pentru că, dacă ideea ca idee poate revendica, la rigoare, o atare existență — pentru că ea izvorăște dintr-o necesitate rațională, care-i permite accesul la eternitate, ca în filosofia spinozistă — ideea imanentă operei este tot atît de angajată în sensibilul căruia nu-i este decît armătură, așa cum ideea hegeliană este angajată în lume și în istorie și cărora ea le este logică vie, dar care nu poate exista în afara desfășurării sensibilului: ideea care supraviețuiește manifestării operei, ideea pe care reflecția o poate degaja și încredința unui cer inteligibil nu mai este ideea operei, ci o idee asupra operei, sau o idee pentru operă: așa este ideea pe care o pot avea despre *Tristan* în momentul cînd scriu aceste rînduri. Afirmam, deci, că opera nu are decît o existență virtuală sau abstractă, existența unui sistem de semne încărcate sensibil, fapt care permite viitoarea reprezentare; ea este pe hîrtie, este — la nevoie — virtuală, ca trecutul bergsonian, în memoria actorilor care păstrează amintirea reprezentațiilor precedente. Dar aceste semne nu sînt niște semne oarecare, ele sînt promise obiectului estetic, iar opera nu se reduce cîtuși de puțin la ele: opera nu este cu adevărat și în mod efectiv dată decît în momentul în care partitura este executată, în momentul cînd creatorului i se alătură executantul. Și iată pentru ce partitura este operă de artă, așa cum libretul sau nu importă care poem este de asemenea, dar cu condiția să știm să citim, adică să ascultăm, cel puțin virtual, muzica prescrisă. Același lucru se poate afirma și în legătură cu existența operei de artă plastică: tabloul, statuia nu sînt decît semne care așteaptă să se desfășoare într-o reprezentare. Aruncîndu-și privirea asupra obiectului, spectatorul însuși va construi această reprezentare, oferind, astfel, acestuia, posibilitatea să manifeste sensibilul care doarme în el atît timp cît o privire nu intervine să-l aducă la viață, să-l trezească. Ceea ce artistul a creat nu este încă în întregime obiect estetic, ci numai posibilitatea oferită obiectului său de a fi de aci înainte sensibil. Obiectul creat de artist nu dobîndește existența sa proprie și specifică decît prin colaborarea spectatorului. Pentru a-și încheia opera, artistul însuși trebuie să devină spectator. Cîte unuia care se neliniștea că sculpta întotdeauna cu furie, Michelangelo îi răspundea: urăsc această piatră care mă separă de statuie. Ar fi însă de observat că piatra nu încetează să separe statuia cîtă vreme o privire nu intervine să elibereze această statuie, s-o găsească contemplînd piatra. Am pornit, așadar, de la opera de artă — pe care am presupus-o ca imediat dată și identificabilă — pentru a întîlni obiectul estetic; dar în timp ce obiectul estetic poate fi mai ușor reperat (trebuie încă să-i elucidăm bine problemele, și mai întîi problemele referitoare la ființa sa), opera de artă ca realitate empirică în lumea culturală pare să se ascundă ori de cîte ori formulăm întrebări în legătură cu ființa ei. Aceasta înseamnă că opera de artă și obiectul estetic sînt termeni care se invocă reciproc și că pot fi înțeleși unul prin celălalt. Aceasta pentru că execuția — ca reprezentare a operei — este în același timp mijlocul prin care ea devine obiect estetic, și numai în momentul în care devine obiect estetic opera de artă este cu adevărat operă de artă. Dar la apariția și la încoronarea obiectului estetic prezidează și o altă condiție, o condiție independentă de execuție luată în sensul celor de mai sus: percepția care îl recunoaște ca atare. Atragem atenția asupra acestei chestiuni întrucît, deși mă aflu în fața operei, obiectul estetic poate lipsi. Astfel se vor petrece lucrurile dacă, la teatrul de operă fiind, sînt atent numai la felul în care opera este executată sau compusă, dacă sînt mai sensibil la farmecul vecinei mele sau dacă sînt prizonierul propriilor mele reverii. Mă aflu, evident, în fața operei, dar ar fi absurd să considerăm opera ca un corelat al unei percepții distrate sau stîngace. Opera de artă își pierde sensul său de operă de artă de îndată ce obiectul estetic pe care îl poate suscita nu este recunoscut sau este ignorat. Și dacă opera poate fi distinsă de obiectul estetic fără să fie, prin aceasta, descalificată, lucrul devine posibil în perspectiva unei abordări raționale, în perspectiva unei gîndiri inteligente și atente care nu-și propune drept scop să se bucure de prezența ei, ci să formuleze întrebări în legătură cu natura operei. În acest caz, opera se definește nu atît în raport cu contemplarea spectatorului, cît în raport cu modul de a face al artistului sau cu problematica criticului, deci ca produs sau ca o problemă. Opera este legată, astfel, nemijlocit, de reflecție, de reflecția artistului care o judecă pe măsură ce o creează, de reflecția spectatorului care caută să înțeleagă de unde provine, cum este făcută și ce efecte produce. Dar numai în momentul în care spectatorul se decide să fie în întregime al operei, urmînd o percepție care nu-și propune să fie altceva decît percepție, opera îi va apare ca obiect estetic[1], pentru că obiectul estetic nu este nimic altceva decît opera de artă percepută pentru ea însăși. Problema care se pune este, din punct de vedere psihologic, aceea a unei percepții fidele, iar din punct de vedere ontologic aceea a statutului oricărui obiect perceput și, în acest caz, a unui obiect care nu cere decît să fie perceput. Distincția dintre opera de artă și obiectul estetic nu va putea fi fundată în perspectiva unei psihologii care ar subordona în chip radical ființa obiectului conștiinței, care ar face din obiectul estetic o simplă reprezentare și din operă, dimpotrivă, un lucru. Experiența estetică — o experiență perceptivă — impune această evidență, și anume că perceputul nu este numai reprezentatul și că obiectul este întotdeauna constituit: în consecință, obiectul estetic trimite la opera de artă de care este inseparabil. Iată pentru ce descrierile ce vor urma privesc, deopotrivă, opera de artă și obiectul estetic, descrieri care se îndreaptă asupra operei considerată ca avîndu-și scopul în obiectul estetic, și înțelegîndu-se prin el[1]. În acest sens vom examina mai întîi și ceva mai îndeaproape cele două condiții care permit obiectului estetic să apară: pe de o parte, opera să fie pe deplin și efectiv prezentă, adică — cel puțin pentru anumite arte și, într-un anume sens pentru toate — să fie executată; pe de altă parte, ca un spectator să fie prezent și, mai mult decît un spectator, un public.

MIKEL DUFRENNE

---

[1] Ceea ce experiența estetică realizează aici este, în planul percepției, ceea ce ar putea fi în planul logosului cunoașterea absolută, cunoașterea care, pentru a lăsa să apară sensul, ar înceta să mai fie cunoaștere. Numai acest sens ar rămîne de spus în timp ce aici el este deja spus prin opera însăși. În mod ireproșabil și definitiv, și probabil că nu există decît contemplație estetică. (N.A.)

[1] Distincția pe care o facem între opera de artă și obiectul estetic fie că e impusă prin analiza fenomenologică a relației subiectului cu scopul său, fie că reia sub anumite aspecte distincția pe care, în penetranta sa « analiză existențială a operei de artă », domnul E. Souriau o face între « existența fizică », după care opera are un corp, și « existența fenomenală », după care ea și-ar înfățișa sensurile (*Corespondența artelor*, pp. 45—72). Cele două alte moduri de existență pe care le discerne în continuare Souriau — « existența reică », adică aceea « a lumii și lucrurilor » și « existența transcendentă », care este aceea a « conținutului indicibil » al operei — ni se pare că pot fi reduse la existența fenomenală. Astfel că studiul obiectului estetic trebuie să urmărească cele trei trepte de existență: fenomenală, reică și transcendentă; este tocmai calea pe care o vom urma studiind sensibilul, obiectul reprezentat sau obiectul și expresia, trei aspecte ale obiectului estetic — dacă nu trei planuri de existență — despre care ne vom strădui să arătăm că analiza trebuie să le discearnă, cu observația că percepția estetică le unește forma. Nu putem găsi pentru fenomenologia obiectului estetic o mai bună recomandare ca această întîlnire cu analiza existențială propusă de Souriau — și vom avea în continuare ocazia să ne prevalăm de ea; prin aceasta ne-am făcut datoria față de un mod de gîndire cu care nu este întîmplător că ne întîlnim. (N.A.)

PROFIL

MARCELA CORDESCU

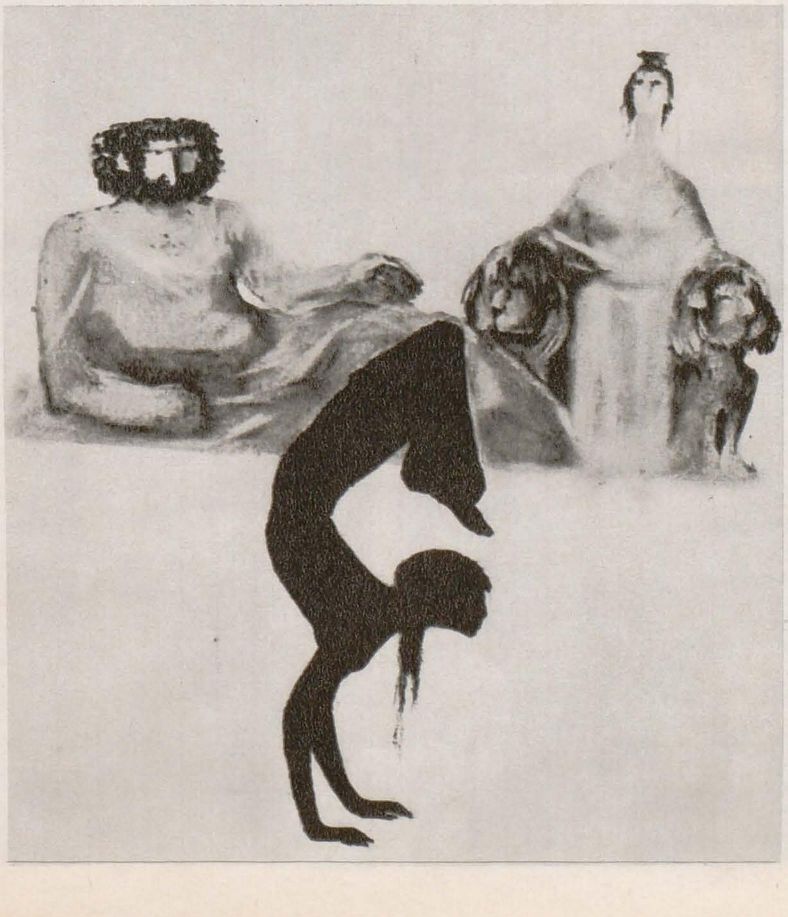
Ilustraţie la « Trei povestiri » de Gustave Flaubert

Penaj

Ilustraţie la « Trei povestiri » de Gustave Flaubert

Mască

Negativ-pozitiv

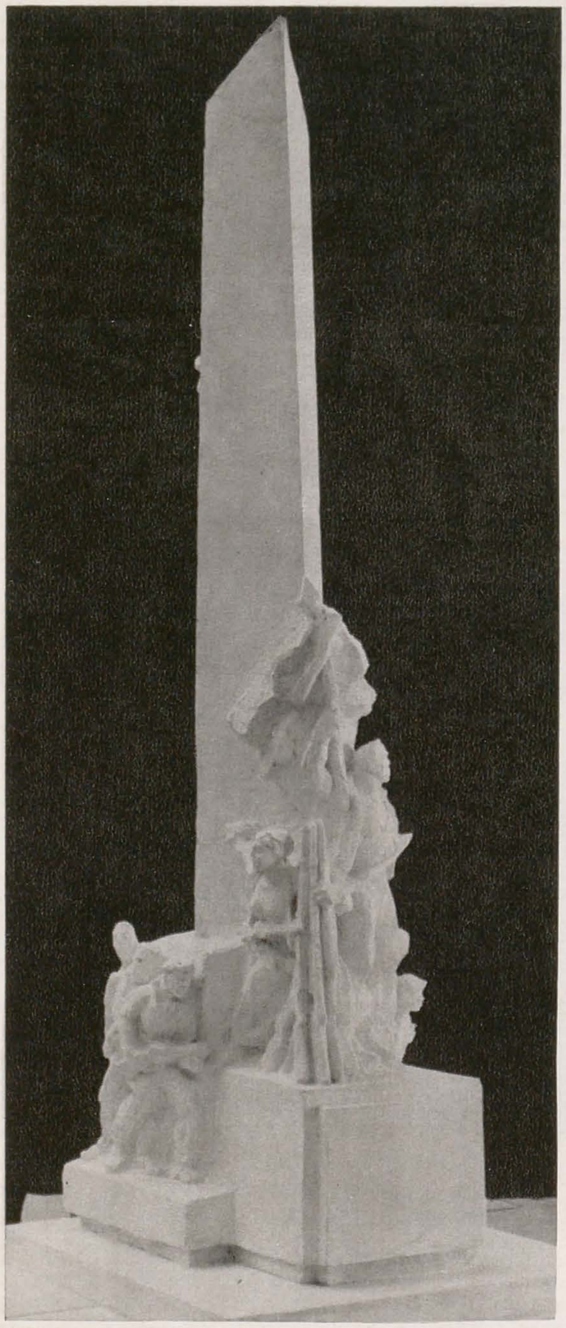


Elevă a prestigiosului maestru care a fost Jean Al. Steriadi (pictor, desenator şi eminent pedagog), Marcela Cordescu a manifestat un talent precoce, începînd să expună încă de foarte tînără. Un portret în ulei i-a fost premiat la Salonul Oficial din 1933, marcînd astfel apariţia unei artiste bogat înzestrate. A desfăşurat apoi o bogată activitate, îndeosebi în domeniul ilustraţiei de carte şi al graficii de şevalet, dar şi în alte genuri înrudite.

În perioada imediat postbelică a publicat în presa progresistă un mare număr de desene, în care se fac simţite spaimele anilor întunecaţi ai războiului hitlerist, tragedia trăită de o mare parte a omenirii. Dar, totodată, entuziasmată de noua perspectivă ce se deschidea ţării, şi înţelegînd nevoile epocii, a realizat, într-un ritm trepidant, impus de mersul evenimentelor, panouri şi afişe cu conţinut mobilizator, cum este, de pildă, acela din 1948, intitulat *Industrializarea*, imagine menită să atragă convingător atenţia contemporanilor săi asupra unui comandament major al vremii: necesitatea imperioasă a industrializării, preconizată de politica partidului clasei muncitoare. În plastica noastră asemenea lucrări abia începeau să apară, dovedind astfel din partea autoarei o prezenţă activă în actualitate. Ca artistă decoratoare, impulsionată de un permanent neastîmpăr creator, Marcela Cordescu a realizat, de asemenea, în anii următori, pentru Palatul sporturilor din Constanţa (cu colaborarea tehnică a lui Dan Parocescu), o interesantă friză în cimenturi colorate, iar pentru clubul uzinelor « Republica » din Bucureşti o serie de picturi murale pe teme din istoria teatrului. Spirit iscoditor, cu un interes mereu viu pentru viaţă, a explorat cu ascuţit spirit de observaţie adîncimile sufletului uman, dovedind o mare capacitate de înţelegere, care o ajută să pătrundă cele mai complexe şi mai subtile semnificaţii ale unei opere literare, atunci cînd purcede la ilustrarea ei. Cu o capacitate imaginativă cu totul remarcabilă, Marcela Cordescu caută să-i găsească echivalenţe pe planul graficii, al desenului, colorat sau nu. A ilustrat astfel un mare număr de volume, cu cele mai diferite universuri literare, de la cărţile de basme pentru cei mici (în care a realizat adesea imagini pline de haz şi de fantezie, unde umorul fin se împleteşte armonios cu fabulosul, cu o candoare şi o cuceritoare prospeţime de sentiment) şi pînă la ilustraţiile pentru versurile lui Eminescu, Coşbuc, Arghezi, Geo Bogza, Nina Cassian, Puşkin, Lermontov şi alţi poeţi români şi străini, a căror densă încărcătură emoţională a găsit în spiritul acestei sensibile artiste un profund ecou, o autentică vibrare. Cu aceeaşi cultivată înţelegere s-a apropiat de proza lui Slavici, Visarion, Eusebiu Camilar, Alexandru Mitru şi, îndeosebi, Vladimir Colin, căruia i-a ilustrat mai toate volumele. Stilul său nu este de loc rigid; nu pleacă de la o viziune prestabilită, aplicată arbitrar oricărei cărţi ilustrate. Dimpotrivă, ilustraţiile ce le plăsmuieşte ţin seama de conţinutul textului, după ale cărui coordonate spirituale se pliază, se diversifică, folosind mijloace grafice nuanţate, determinate de însăşi atmosfera cărţii respective. Marcela Cordescu a evoluat firesc, organic, de la expresionismul prezent în lucrările de început, în care aducea un mod propriu de a vedea şi a interpreta lumea înconjurătoare, la viziunea suprarealistă a ultimilor ani, în care fantasticul se împleteşte cu realitatea. O inteligenţă lucidă îi călăuzeşte sensibilitatea, spiritul selectiv. Sinteza rezultată în urma acestor treptate epurări, care duc la economie de mijloace, devine mult mai elocventă, potenţînd expresiv. Valorat de puritatea decantată a liniei sau de pata neagră de tuş, cu care se înfruntă într-un dialog dramatic, albul hîrtiei vibrează, devine şi mai luminos. Unghiurile de vedere inedite, perspectiva uneori combinată, punerile în pagină regizate cu o viziune scenografică, sînt mijloace prin care urmăreşte realizarea unei anumite impresii, de obicei gravă, de o vădită monumentalitate, ca în ciclul închinat oraşului.

Prin amploarea registrului său afectiv, ca şi prin forţa de comunicare a imaginilor plăsmuite, Marcela Cordescu se înscrie printre fruntaşii graficii româneşti contemporane. Dovadă, printre altele, prezenţa sa în cadrul mai tuturor expoziţiilor româneşti trimise peste hotare în acest ultim pătrar de veac.

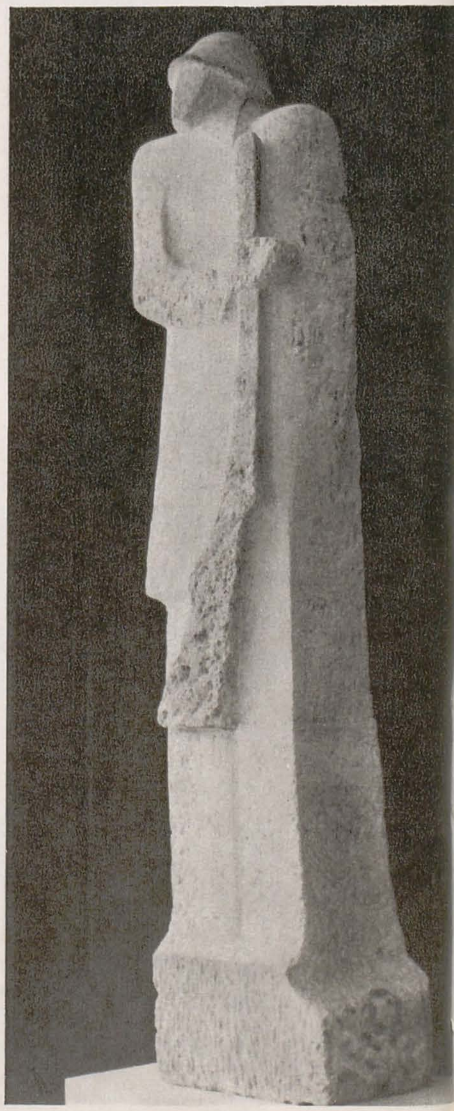
MARIN MIHALACHE

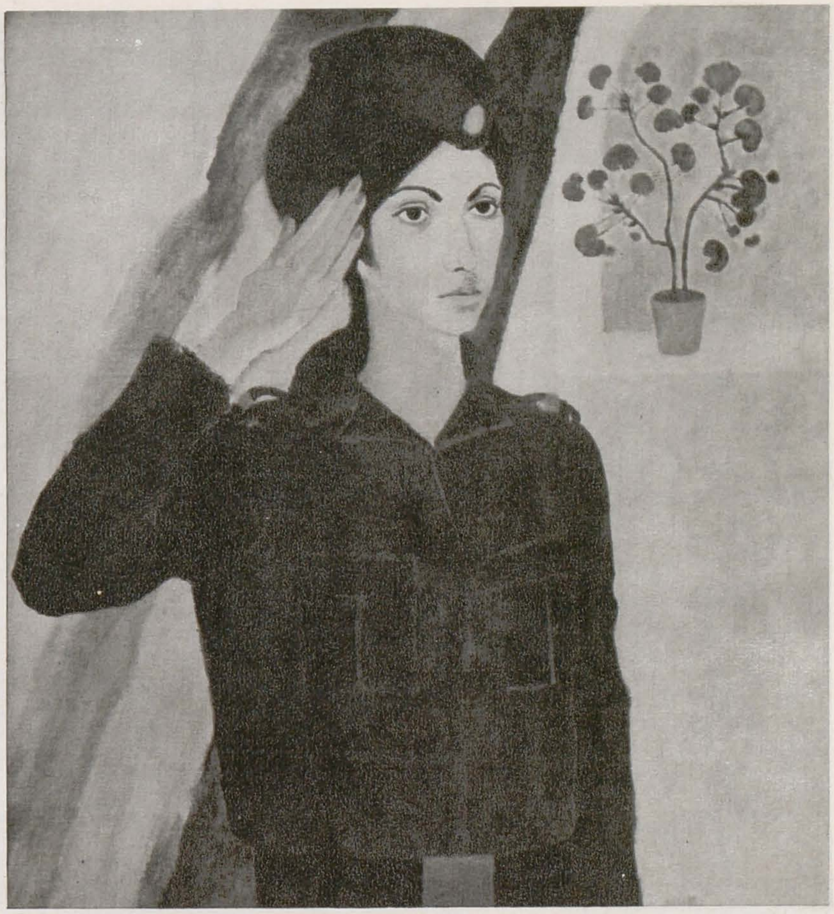


cronica

«ARMATA ROMÂNĂ ÎN ARTA PLASTICĂ»

DALLES
OCTOMBRIE — NOIEMBRIE 74





Ministerul Apărării Naționale și Consiliul Culturii și Educației Socialiste, în colaborare cu Uniunea Artiștilor Plastici au organizat, la sala Dalles, expoziția de pictură, sculptură și grafică «*Armata română în arta plastică*».

Deschisă sub semnul sărbătoririi a trei decenii de la eliberarea patriei de sub dominația fascistă, expoziția — dedicată aniversării Zilei Armatei Republicii Socialiste România — se situează printre manifestările semnificative ale acestui an jubiliar.

La această expoziție — pentru a cărei pregătire Ministerul Apărării Naționale a organizat consfătuiri de lucru la 11 filiale ale U.A.P. și a pus la dispoziție un material documentar adecvat — au fost prezentate 652 de lucrări dintre care juriul a admis 266 (146 picturi, 73 sculpturi și 47 de grafică). Trebuie menționat faptul că Ion Jalea, Alexandru Ciucurencu, Corneliu Baba, Boris Caragea, Ștefan Constantinescu și Brăduț Covaliu au prezentat lucrări în calitate de invitați de onoare.

Programul amplu al expoziției cuprindea o tematică legată atît de trecutul mai îndepărtat — evenimente memorabile ale luptei poporului pentru neatîrnare și eroii ei, cît și de trecutul apropiat — evocarea insurecției naționale armate antifasciste și antiimperialiste din august 1944, a contribuției armatei române — alături de armatele sovietice — la zdrobirea Germaniei naziste. De asemenea, numeroase lucrări au avut drept sursă de inspirație actualitatea — chipul ostașului de azi, a armatei române. Este demn de semnalat că, alături de artiști profesioniști, care constituiau majoritatea, au participat artiști amatori din rîndul forțelor armate; un loc notabil în expoziție îl ocupă realizările membrilor studioului armatei (colonel Marius Butunoiu, lt. col. Vladimir Șulschi ș.a.).

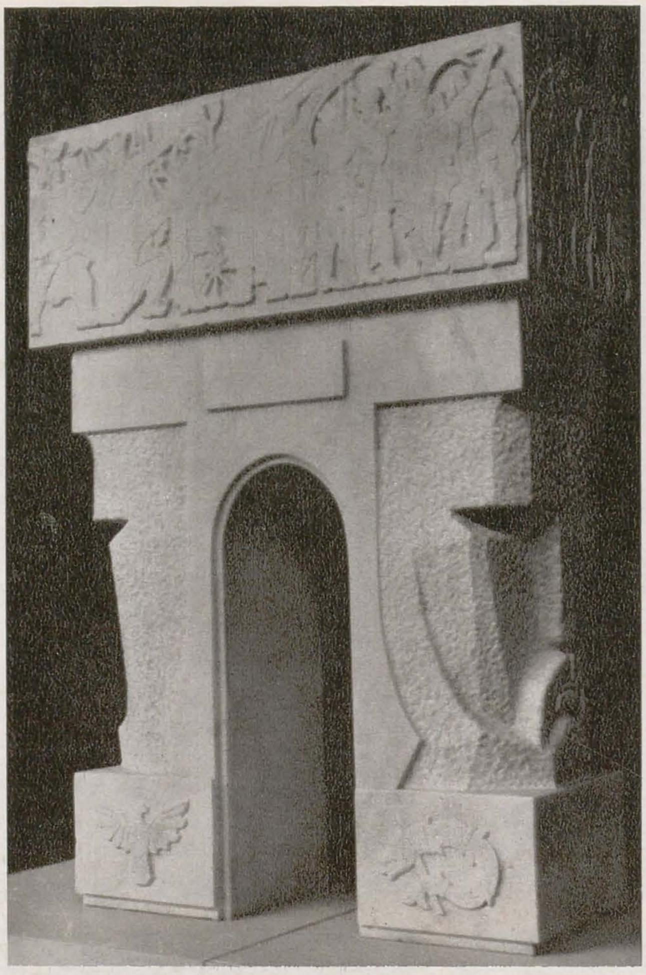
«Armata română în arta plastică» se înscrie în chip firesc și elocvent în seria expozițiilor de stat care, în ultimii ani, marchează viața noastră culturală, stimulînd creația artistică și fondul ei de idei, ridicînd rolul educativ al artei. Această expoziție a constituit un prilej în care, așa cum subliniază acad. Ion Jalea în prefața catalogului, artiști de prestigiu, și, împreună cu ei, tinere talente în plină afirmare, au ținut să-și manifeste «dragostea față de patrie și popor, atașamentul deplin față de politica partidului, prețuirea pentru armata noastră populară. În genuri și stiluri variate, continuînd tradițiile artei militante românești, artiștii expozanți s-au aplecat cu înțelegere și căldură asupra unor teme de înaltă generozitate și forță emoțională, creînd lucrări pline de patos patriotic».

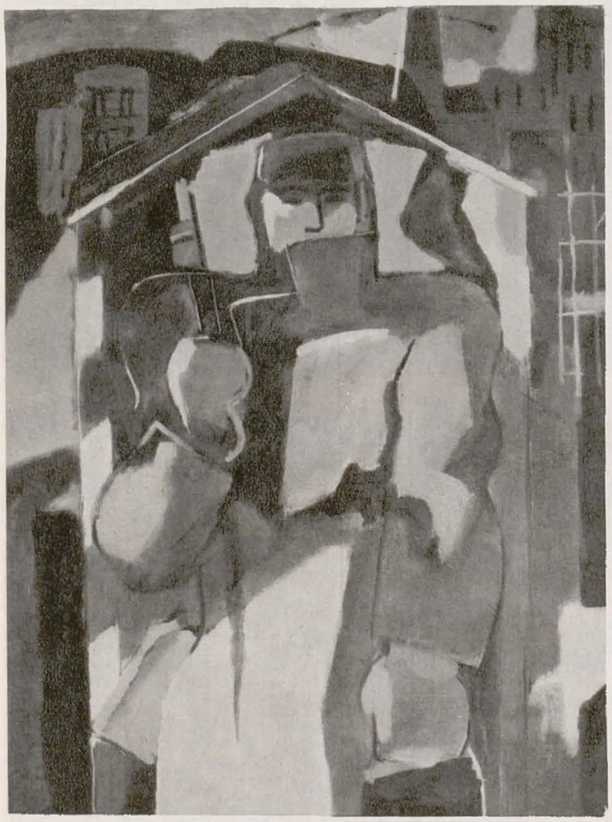
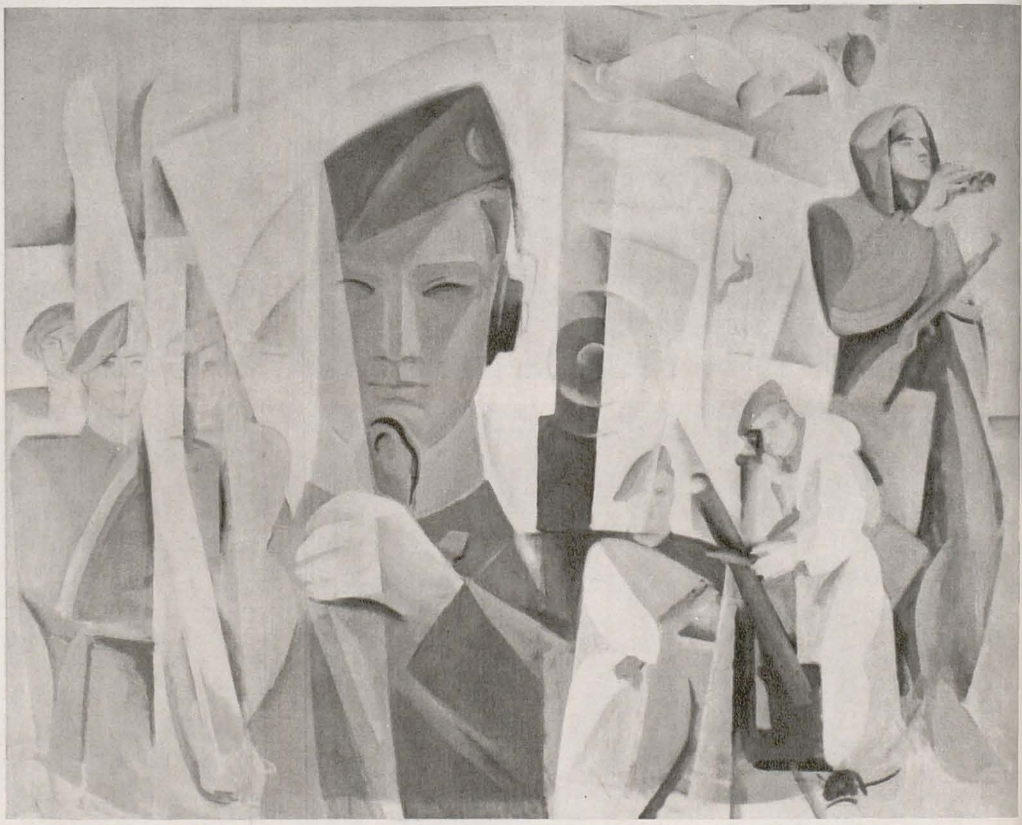
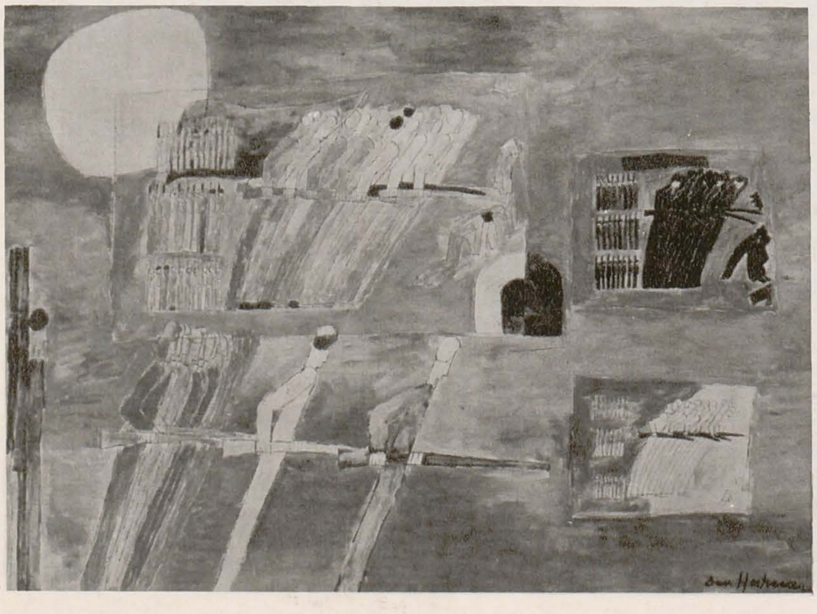
JURIUL EXPOZIȚIEI

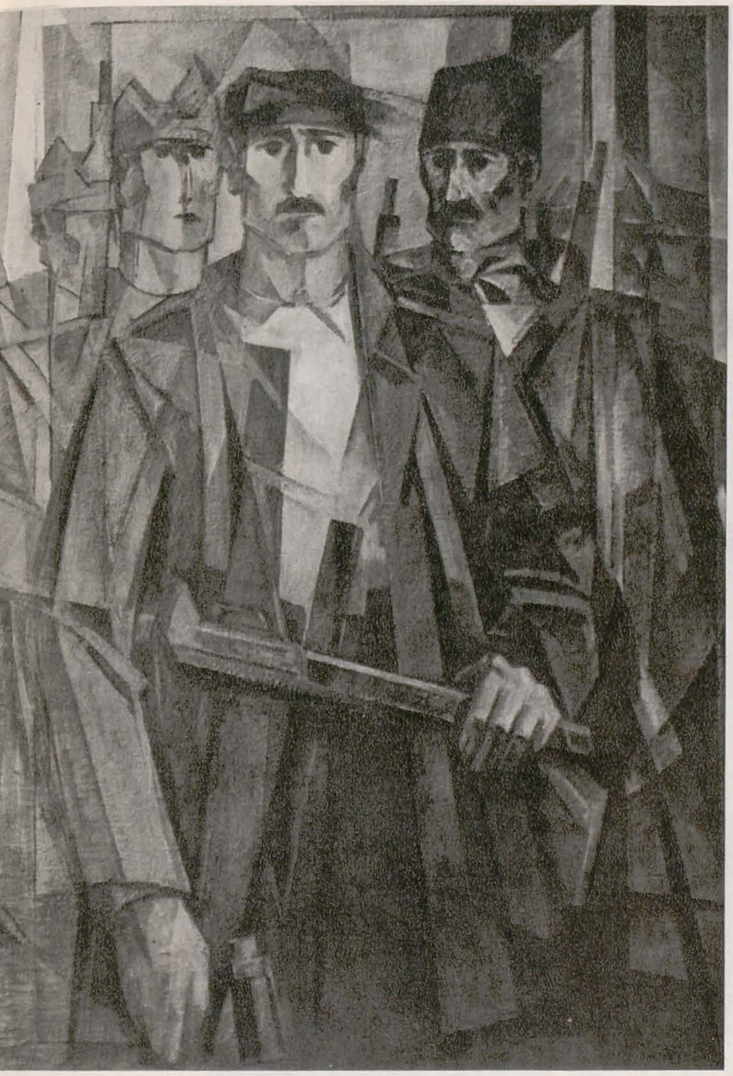
Președinte: General-maior Constantin Antip

Membri: Contraamiral Iosif Pricop, Colonel Marius Andone, Colonel Marius Butunoiu, sculptor, Constantin Anastasiu, critic de artă (din partea C.C.E.S.), Sabin Bălașa, pictor, Traian Brădean, pictor, Emilia Boboia, grafician, Mircea Deac, critic de artă, Cristea Grosu, sculptor, Constantin Lucaci, sculptor, Ecaterina Marin-Zăinescu, pictor, Pavel Mercea, sculptor, Marin Mihalache, critic, Letiția Seghete (din partea C.C. al U.T.C.), Maria Stiplošek, grafician.

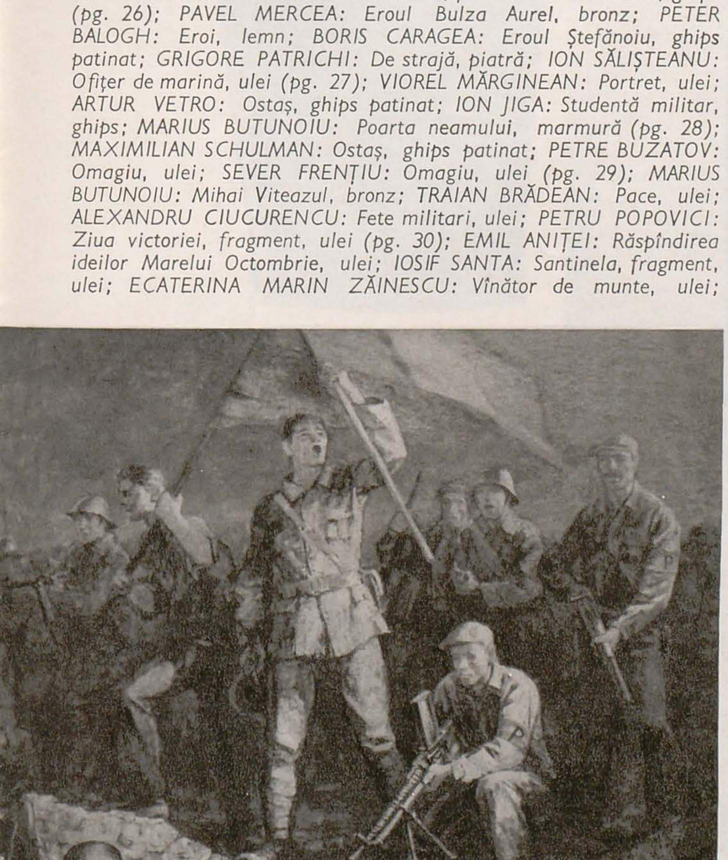
Secretar: Locot.-colonel Nicolae Nicolae

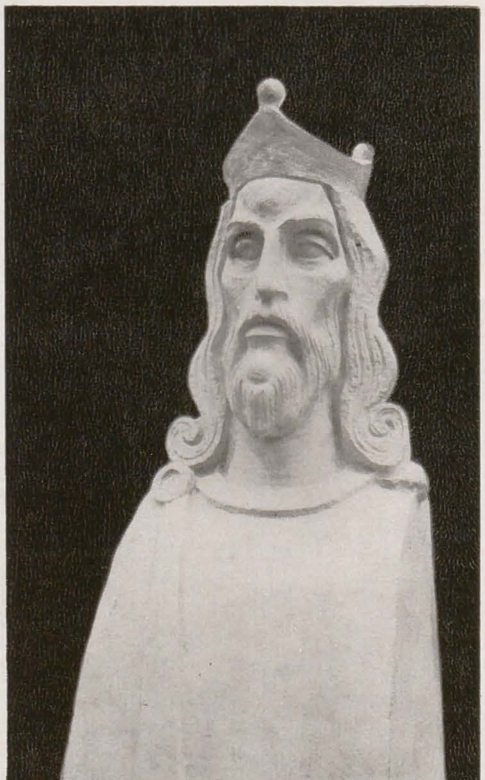




NAUM CORCESCU: Eroii de la Băneasa, proiect de monument, ghips (pg. 26); PAVEL MERCEA: Eroul Bulza Aurel, bronz; PETER BALOGH: Eroi, lemn; BORIS CARAGEA: Eroul Ștefănoiu, ghips patinat; GRIGORE PATRICHI: De strajă, piatră; ION SĂLIȘTEANU: Ofițer de marină, ulei (pg. 27); VIOREL MĂRGINEAN: Portret, ulei; ARTUR VETRO: Ostaș, ghips patinat; ION JIGA: Studentă militar, ghips; MARIUS BUTUNOIU: Poarta neamului, marmură (pg. 28); MAXIMILIAN SCHULMAN: Ostaș, ghips patinat; PETRE BUZATOV: Omagiu, ulei; SEVER FRENȚIU: Omagiu, ulei (pg. 29); MARIUS BUTUNOIU: Mihai Viteazul, bronz; TRAIAN BRĂDEAN: Pace, ulei; ALEXANDRU CIUCURENCU: Fete militari, ulei; PETRU POPOVICI: Ziua victoriei, fragment, ulei (pg. 30); EMIL ANIȚEI: Răspîndirea ideilor Marelui Octombrie, ulei; IOSIF SANTA: Santinela, fragment, ulei; ECATERINA MARIN ZĂINESCU: Vînător de munte, ulei;





DAN HATMANU: Insurgenți, ulei; ANGELA PAȘCA SPIRIDONESCU: În recunoaștere, ulei; SPIRU CHINTILĂ: Făuritorii istoriei, ulei (pg. 31); DAN BĂJENARU: Dezarmarea hitleriștilor, ulei; PAUL ATANASIU: Victoria insurecției, ulei; GHEORGHE LABIN: 23 August — insurecția armată, ulei; OSCAR HAN: Ștefan cel Mare, ghips (pg. 32); GH. RĂDULESCU GIR: Constantin Brâncoveanu, ghips; VLADIMIR ȘULSCHI: Ctitor și părinte, ghips; ANDREI OSTAP: Vlad Țepeș, metal

«ARMATA ROMÂNĂ ÎN ARTA PLASTICĂ»

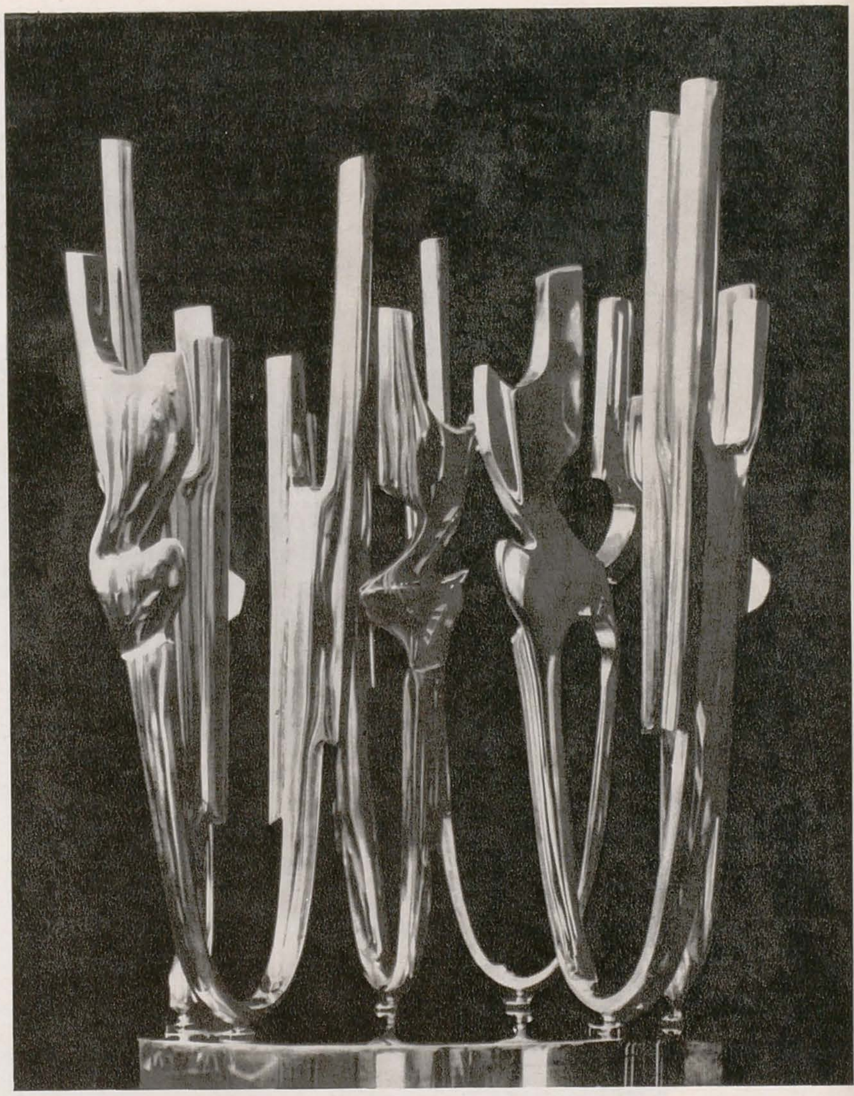
CONSTANTIN LUCACI

DALLES OCTOMRIE 74

cronica

CONSTANTIN LUCACI

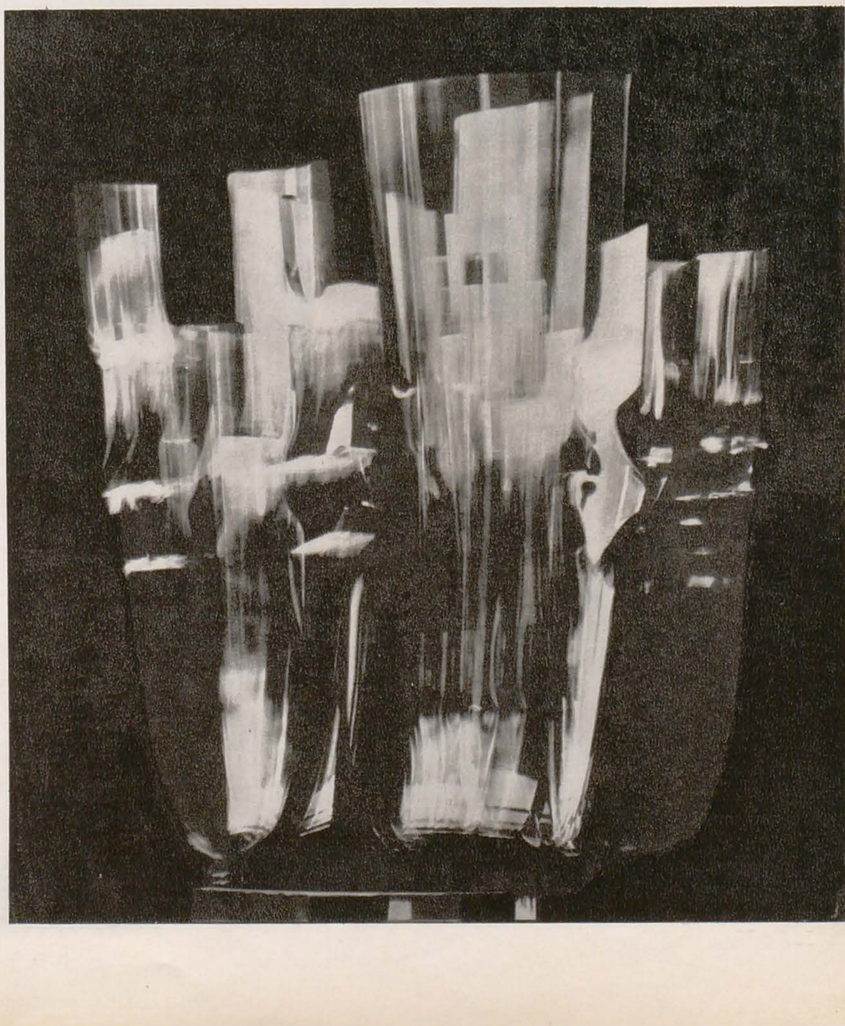
DALLES OCTOMBRIE 74



Individualitatea sa puternică, tenacitatea și forța explozivă a ideilor sale, inventivitatea de forme și îndrăzneala escaladării obstacolelor, perseverența sa în lupta cu materia în finalizarea ideilor, deschise spre înălțimile amețitoare ale spiritului, seninătatea și lirismul sentimentelor, au făcut ca, în arta sa, gîndirea logică și tehnica șă devină să devină fantezie și sentiment.

Arta sa este o emanație a civilizației și gîndirii moderne, iar creația sa autentică nu poate fi decît un act revoluționar. Creațiile spiritelor novatoare sînt dificile, greu de explicat și uneori discutabile. Lucaci este prin proporția lucrărilor, prin îndrăzneala tehnicii și dinamismul artei sale un creator de excepție; ideile construirii unui continuu spațiu temporal-relativist cuceresc spiritele și le îndeamnă să se bucure.

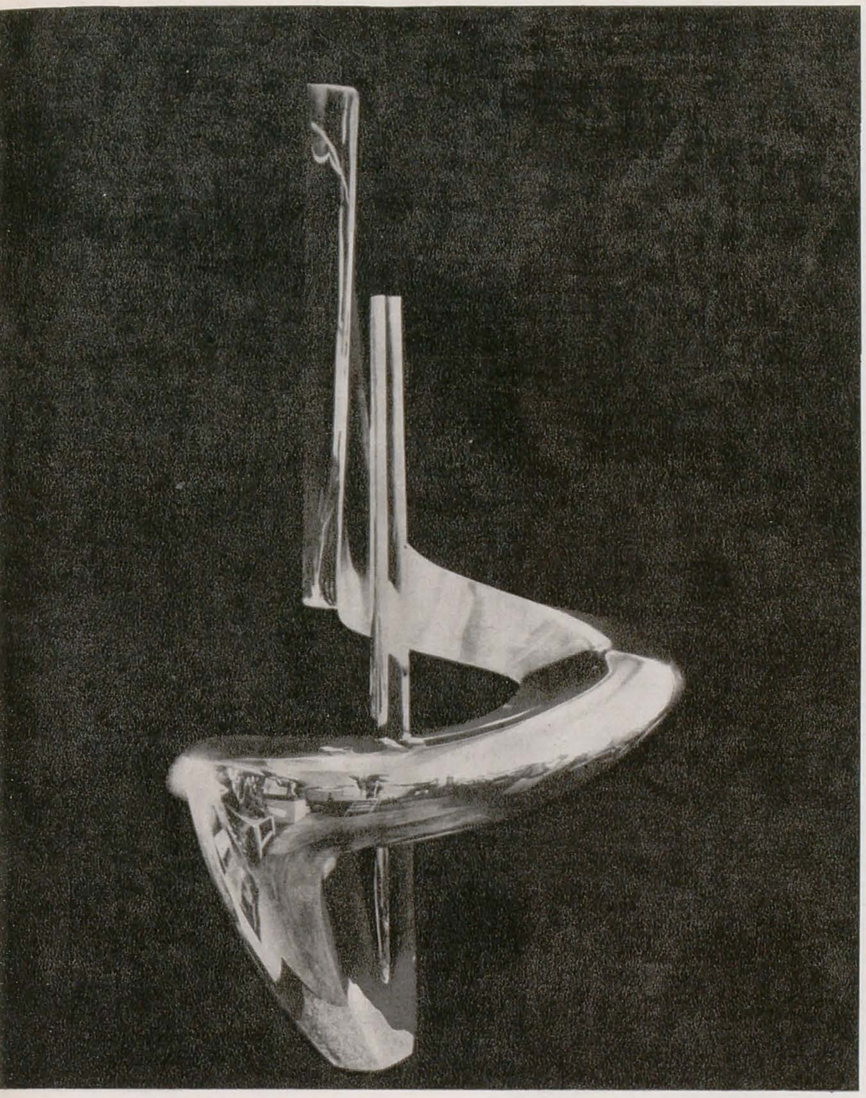
MIRCEA DEAC
(extrase din catalogul expoziției)

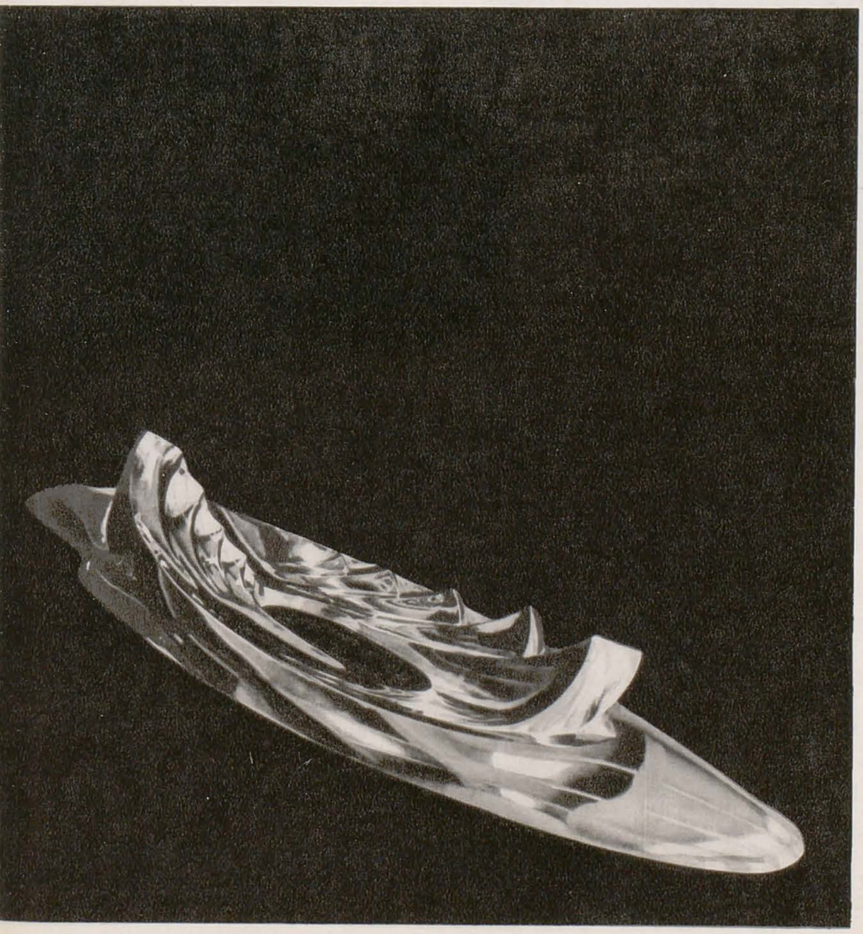
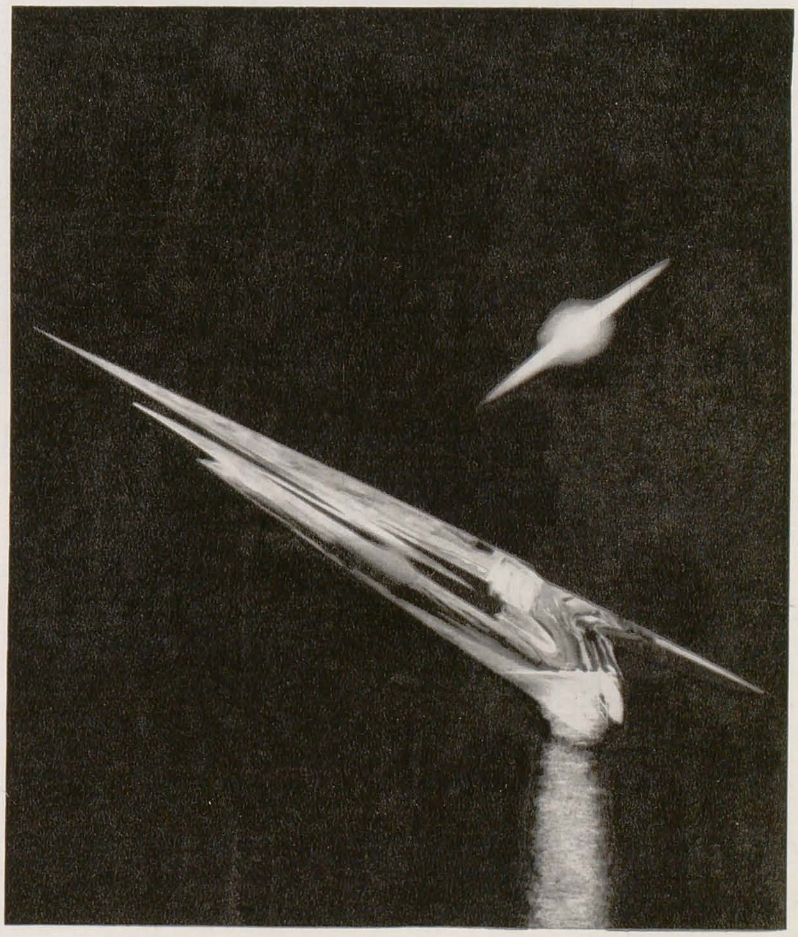


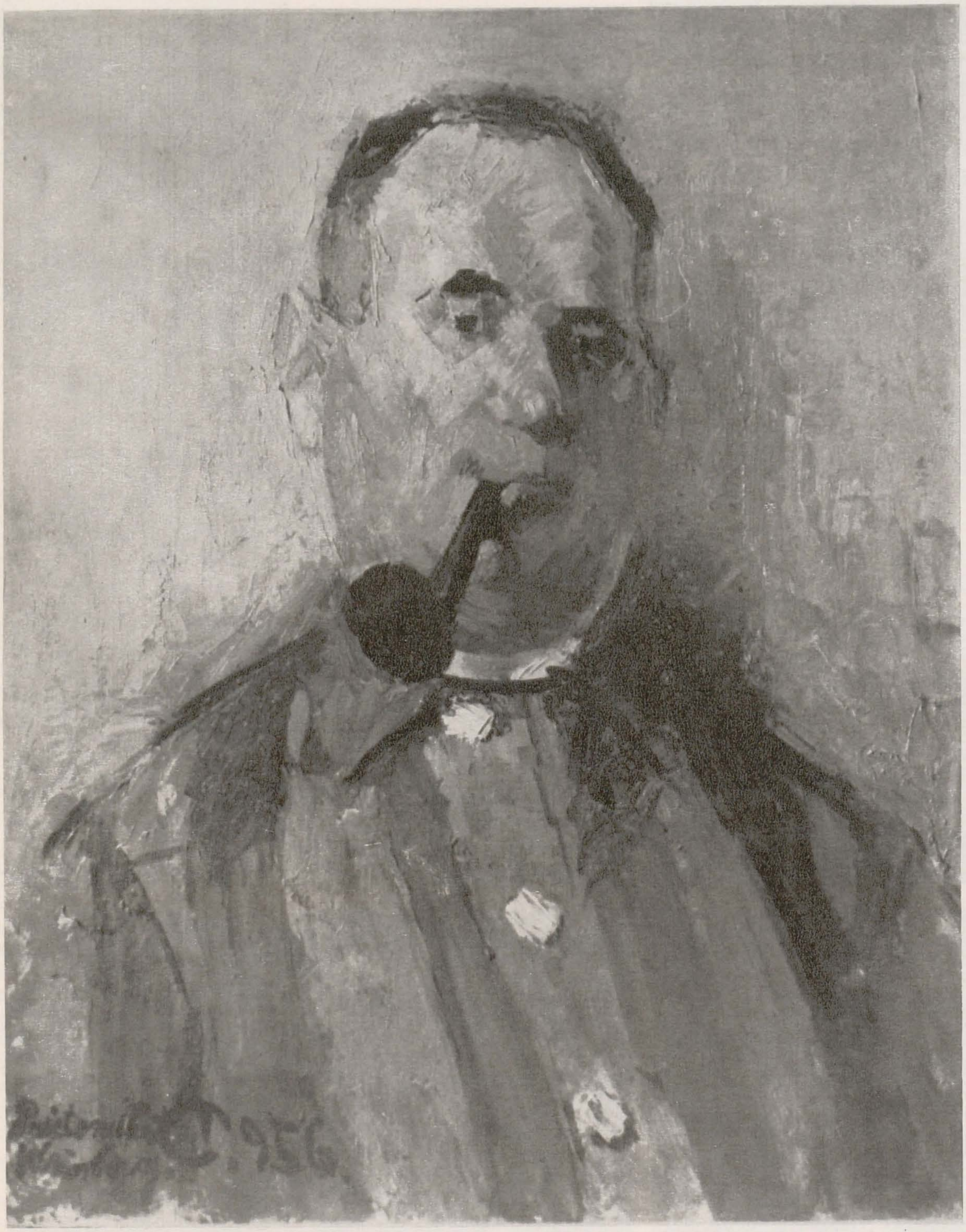
Cunoscute și apreciate în cadrul lor firesc — spațiul liber al pieții, al parcului, sculpturile recente ale lui Constantin Lucaci au încercat acum și proba sălii de expoziții. Este o probă, dacă ne gîndim la concepția care domină, fără concesii și excepții, în actuala fază de creație a sculptorului și mai ales dacă legăm semnificațiile acestei concepții de cadrul tradițional și înfățișarea neutră a sălii Dalles. Expunîndu-și la un loc operele, Lucaci le-a supus unei verificări; le-a adresat o întrebare, și anume: ce funcție își asumă ele, și ce extensie spirituală își pot permite într-un spațiu pur estetic, așa cum se definește o sală obișnuită de expoziții; aceasta, după ce opere esențial reprezentative pentru o concepție cu implicații decisive, programatic extraestetice, și-au pus asupra lor înseși pecetea definitivă a rostului în spațiul urbanistic. Proba a reușit; nici o «îngustare» nu a apărut. Efectul a fost deplin. Însoțit de declanșarea unui lirism festiv de o factură specifică — intimă aș spune, solicitînd uneori asocierea cu imaginea unui imens buchet de lumînări aprinse, efectul metalului în sculpturile lui Lucaci s-a revelat cu extensia lui pe dimensiuni interioare: cu o elasticitate care nu mai era doar a proiecției monumentale, a țîșnirii spre univers, ci și a apropierii mai lente, mai puțin spectaculoase, de universul interior uman. Grandioasele jocuri de lumini ale fîntînii constănțene, ale monumentului din parcul Televiziunii bucureștene, alte compoziții, deși destinate și ele unei integrări urbanistice, concentrează focare de lumină meditativă, și avînd forța unui invizibil, dar parcă mereu prezent, contrast de clar-obscur, în care întunericul este, simbolic, mereu învins.

Expoziția, dincolo de brio-ul meșteșugăresc caracteristic artei lui Lucaci, și de surpriza pe care au adus-o acele lucrări, neobișnuite în rutina cotidianului nostru expozițional din ultima vreme, a scos la iveală și noi sugestii ale funcției luminii, prin materia sculpturii în mișcare, cu șansa de a fi înscrise în șirul căutărilor și meditațiilor pe marginea ideii de lumină, experimentată ca simbol al cunoașterii de sine.

AMELIA PAVEL





COLECȚIONARUL WEINBERG

Cu Moise Weinberg a dispărut ultimul dintre colecționarii unei anumite epoci, epocă în care se statornicise valoarea lui Petrașcu, a lui Pallady, a lui Tonitza, a lui Steriadi, a lui Iser, a lui Lucian Grigorescu, a lui Ciucurencu . . . În șirul acestor colecționari, ai cărui veterani erau Lazăr Munteanu și doctorul Dona, urmați de K. H. Zambaccian și de I. Laserson, Moise Weinberg era cu mult cel mai tînăr. Resursele și relațiile sale nu puteau concura cu ale nici unuia dintre cei amintiți, motiv pentru care o vreme și faima sa a fost mai modestă, restrînsă la cercul prietenilor și al cîtorva artiști.

Colecția lui Lazăr Munteanu a pierit în flăcări, sub bombele germane aruncate deasupra Bucureștiului la 24 august 1944. A lui Laserson, pe care moartea l-a surprins în 1946, înainte de a-și fi tradus în fapt muzeul proiectat, s-a risipit în cele patru vînturi, o parte din tablourile cele mai bune ajungînd totuși în colecțiile Dona, Zambaccian și Weinberg. După 1947, în zorile proclamării Republicii, aceste colecții au fost recunoscute de utilitate publică și de atunci Moise Weinberg a devenit treptat o figură populară, comorile sale artistice trezind admirația unanimă a unui public din ce în ce mai numeros.

Dar nu despre colecție vreau să vorbesc aici, ci despre om. Avea o bonomie care te cucerea, o comportare simplă și caldă. Nici lăudăroșenie zgomotoasă, nici vanitate supărătoare, nici snobism, nici afectare. Puteai să nu-i împărtășești preferințele, dar ele izvorau întotdeauna din adîncul autenticității. Așa se explică pasiunea sa pentru pictura lui Iser, pe care a cultivat-o cu consecvență în ipostazele ei cele mai variate, și adevărul este că dacă acest maestru poate fi astăzi studiat în ceea ce a creat mai de valoare și mai fidel realității românești, meritul îi revine în bună parte lui Weinberg. Se cunoscuseră încă demult, fiind amîndoi originari din aceeași urbe a Ploieștului.

Am avut odată prilejul, într-o împrejurare pe care spațiul nu-mi îngăduie s-o evoc aici, să fac cunoștință cu latura de caracter a acestui personaj care nu strălucea prin calități exterioare, dar poseda virtuți rare de generozitate și noblețe sufletească. Existau în simțirea lui o pornire inimoasă și o delicatețe discretă, un fond de loialitate și credință cum la puțini mi-a fost dat să întîlnesc. Pe fundalul acestor însușiri, nedezmințite de nici o conjunctură, am cultivat timp de un sfert de veac o relație rămasă intactă în datele ei inițiale de stimă și prețuire.

Acum, cînd Moise Weinberg a plecat brusc dintre noi, atît de brusc și de în taină încît vestea marii sale călătorii a răzbit cu întîrziere pînă la mine, încerc — dincolo de tristețea unei despărțiri fără sfîrșit — regretul tuturor întrebărilor pe care nu i le-am pus, și al tuturor răspunsurilor pe care n-a apucat să mi le dea. Căci oameni care iubesc artiștii și arta cum le-a iubit Moise Weinberg sînt întotdeauna deținătorii unor secrete ale istoriei și cine le dezleagă, aruncă lumină asupra mobilurilor ei nebănuite.

RADU BOGDAN

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

PRAGA

În cadrul *Zilelor culturii românești* de la Praga, desfășurată anul acesta (din program făcînd parte gala filmului, gala discului, o expoziție de carte ș.a.), a fost prezentată, la sala Uluv, o expoziție a pictorului Brăduț Covaliu — cu 84 lucrări, grupate în cicluri, selecționate din creația recentă a artistului. Deschisă într-o ambianță festivă, expoziția a suscitat interesul publicului praghez, al specialiștilor și al presei. (« Brăduț Covaliu știe să transpună pe

pînză, cu un adînc simț poetic și cu o grijă deosebit de cultivată pentru armonia culorilor, dragostea pentru țara sa . . . Conținutul poetic — în mod deosebit în ciclul « Zboruri » — este exprimat în acorduri coloristice de o excepțională armonie și frumusețe » — *Svobodné Slová*.)

KOSICE

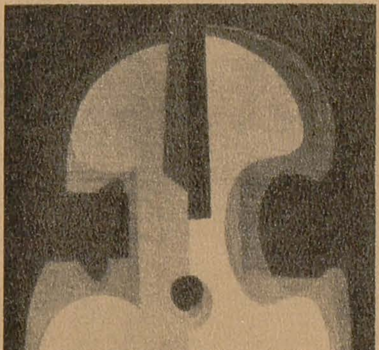
La *Expoziția internațională de pictură* de la Kosice (a doua ediție a acestei bienale consacrate confruntării unor direcții de dezvoltare a picturii contemporane) arta românească este reprezentată prin creația artiștilor Nicolae Groza (*Sărbătoare din Oaș*, *Peisaj industrial*), Eftimie Modâlcă (*Compoziție*, *Dimineața lui 23 August 1944*), Constantin Piliuță (*Mihai Viteazul*) și Toma Roată (*Sărbătoare I* și *Sărbătoare II*). Juriul bienalei i-a acordat pictorului Toma Roată o *Diplomă de onoare* a actualei ediții a bienalei. Inaugurată la 15 octombrie, expoziția rămîne deschisă pînă la 15 decembrie 1974.

VARȘOVIA

A cincea ediție, jubiliară, a *Bienalei internaționale a afișului de la Varșovia* (*B.I.A.V.*), a fost prezentată la saloanele *Zacheta*, din capitala Poloniei, în perioada iunie-august 1974. Organizată sub patronajul vicepremierului polonez, al ministrului culturii și artelor și al conducerii Uniunii Artiștilor Plastici din Polonia, în colaborare cu Comitetul național polonez pentru UNESCO, bienala a înregistrat participarea a 42 țări. Expoziția a cuprins două secțiuni — cu afișe pe tema « apa, element al vieții », prima secțiune, iar a doua cu afișe acționînd într-o sferă largă, consacrate îndeosebi domeniului publicitar. Grafica românească a fost reprezentată la ambele secțiuni prin afișele selecționate de juriul internațional ale artiștilor : Lucreția Feodorov, Victor Feodorov, Mihai Grosu, Iosif Molnar, Anton Perussi, Constantin Pohrib, Peter Pusztai, Anamaria Șmigelschi, Mihai Stănescu și Radu Șteflea.

REMOULINS

Galeria *Du Quesne van Bruchen* din Remoulins (Franța) a prezentat, în cursul lunii septembrie, o expoziție a pictorului Alexandru



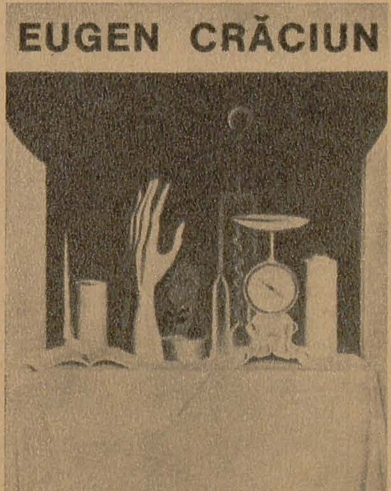
Țipoia. Au fost expuse 23 lucrări de pictură, tema « muzica » ocupînd un loc important în structurarea ansamblului (*Omagiu lui Enescu*, *Construcții muzicale*, *Violoncel* etc.).

ROMA

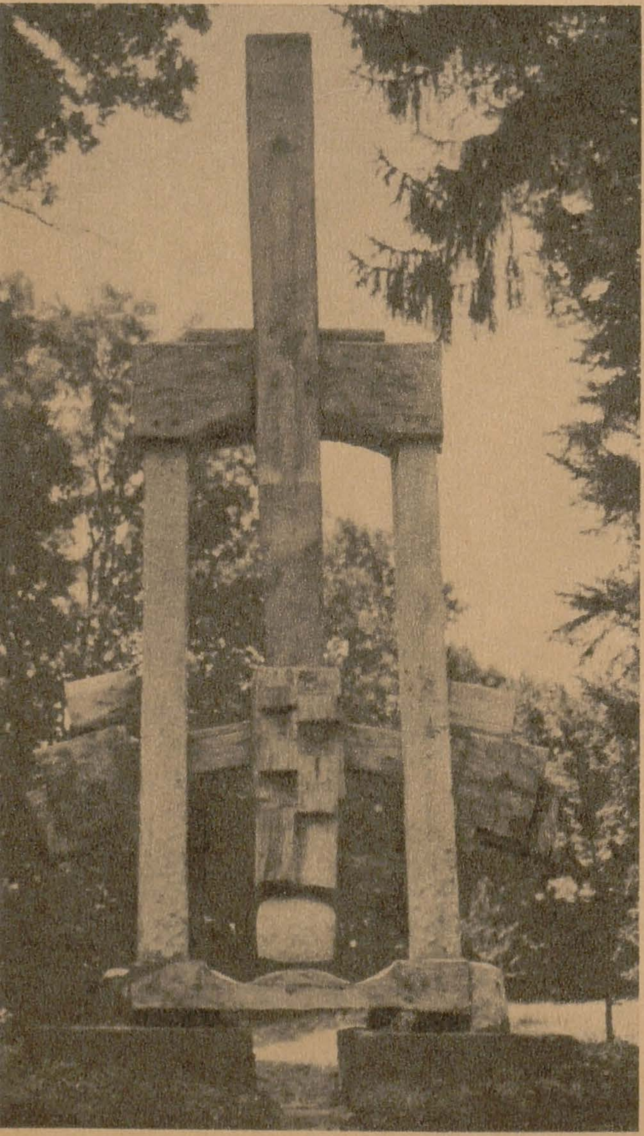
Accademia di Romania a găzduit, în luna septembrie, a 2-a *Bienală de cultură și artă* a municipalităților Roma și Gubio, organizată sub înaltul patronaj al ministrului de externe al Italiei. În cadrul programului cultural complex al bienalei a fost prezentată o expoziție cu lucrări de pictură, sculptură și grafică ale unor artiști români și italieni, expoziție prevăzută cu cîteva distincții dintre care partea românească a obținut : Elena Uță Chelaru — Cupa oferită de ministrul de externe al Italiei ; Aurel Bulacu — Placheta *Centrului internațional de artă și cultură* din Roma ; Florian Lazăr Alexie — Premiul I și Medalia de aur a orașului Gubio.

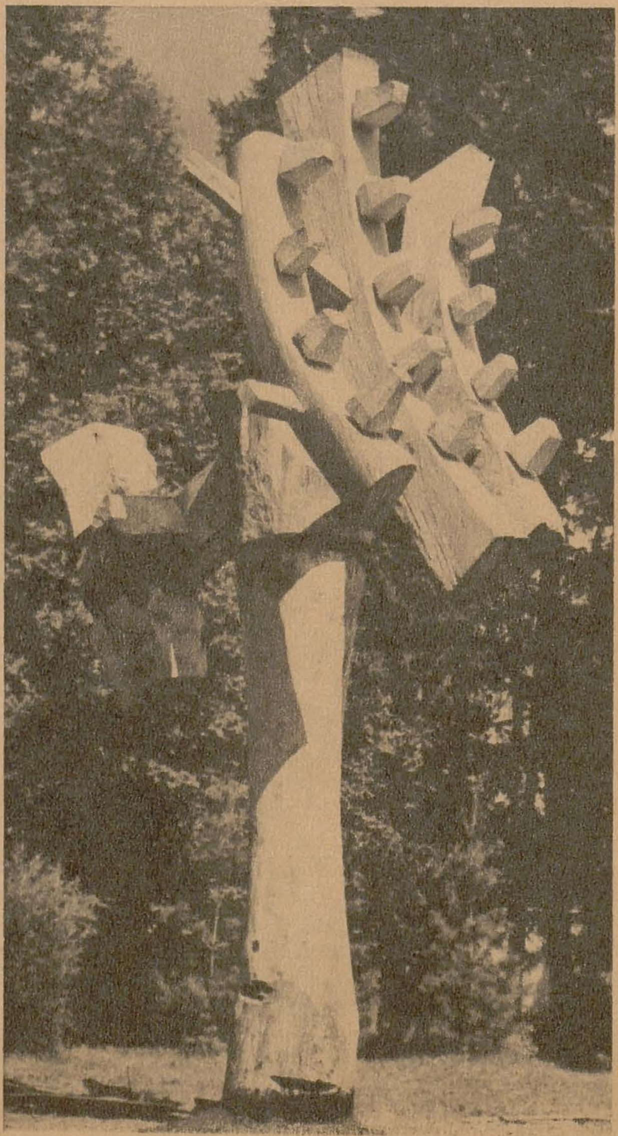
GENEVA

Galeria *Atrium Artis* din Geneva prezintă, în perioada 8 octombrie — 2 noiembrie, o expoziție a pictorului Eugen Crăciun. Artistul expune 33 picturi în ulei și 17 desene colorate.



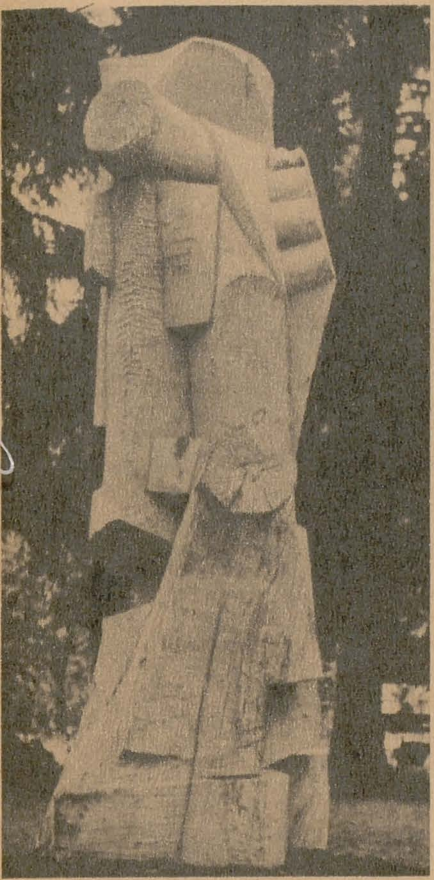
TABĂRA DE SCULPTURĂ DE LA ARCUŞ

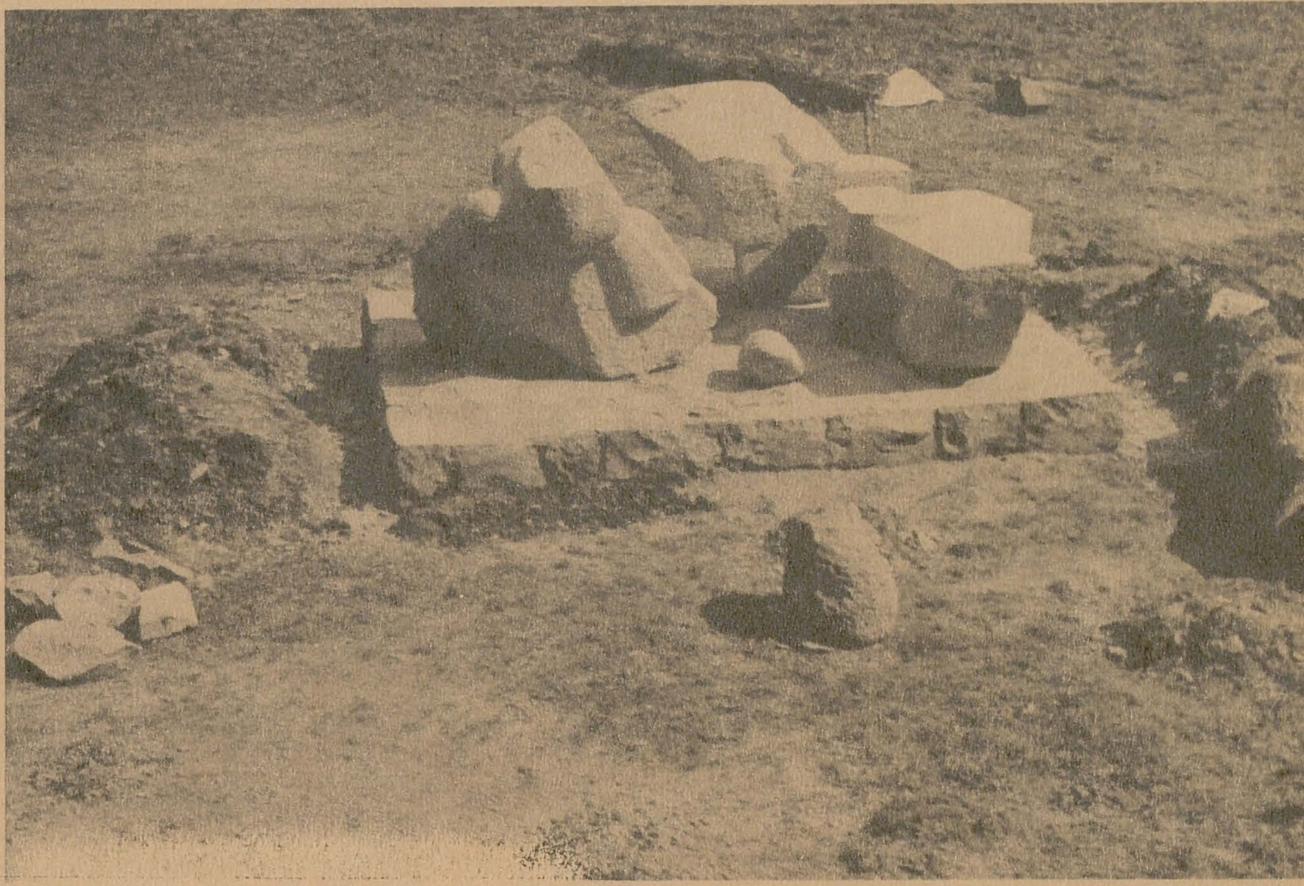


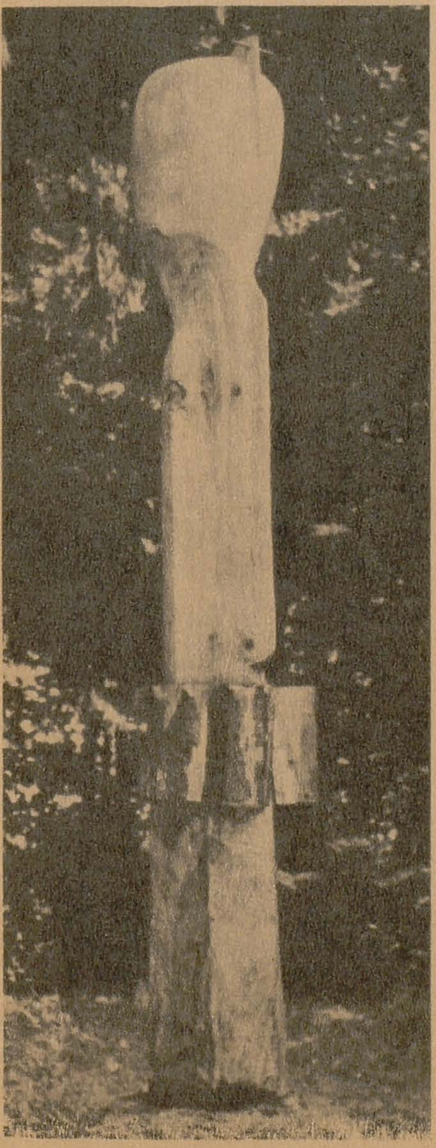


Printre taberele inițiate anul acesta de U.A.P. se înscrie și tabăra de sculptură de la Arcuş (sat situat la 3 km de oraşul Sf. Gheorghe), organizată sub egida C.J.C.E.S. Covasna. Zece sculptori din Bucureşti, Cluj-Napoca, Galaţi şi Tg. Mureş au împodobit imensul parc ce înconjoară azi o impunătoare construcție din secolul al XVIII-lea (« Casa agronomului ») cu lucrări de piatră, lemn, metal, fericit încadrate în peisaj. La intrarea în parc te întîmpină de altfel sculptura în metal a lui Huniadi Laslo, intitulată « Simbol ». El a compus în jurul a trei tije metalice fragmente « posibile » ale unor unelte şi maşini agricole şi a obținut o coloană înaltă de 5 m, căreia dispoziţia clară a elementelor, iscusita lor gradare şi relație cu spaţiul îi conferă o monumentală şi austeră prezență-simbol. Cele mai multe dintre lucrări se află grupate într-o poiană în centrul căreia Nicolae Enea a plasat « Altar străbun », realizat din prelucrarea a trei blocuri de piatră, aşezate pe o mică platformă, în spiritul vechilor altare dacice. În jurul lui se înscriu, ca într-o largă horă, alte cinci lucrări: una în piatră, « In memoriam », a lui Grigore Patrichi, reprezentînd, într-o interpretare clasică, drapele în bătaia vîntului, şi alte patru în lemn, înalte de 4–6 m. Printre acestea din urmă se desprinde, atît prin idee cît şi prin realizare, « Construcția mobilă » a lui Ioan Deac — o construcție complexă formată din 24 de piese grupate în trei mari unități, cu un corp principal care se poate învîrti în jurul unui ax. Elena Hariga-Avramescu a plecat de la un trunchi cu noduri puternice, le-a legat în ritmuri de planuri, linii şi articulații astfel încît în partea superioară să redea sentimentul deschiderii spre soare — ca o trezire a vegetației sub razele lui mîngîietoare (« Zori »). Acelaşi dinamism care ascultă de pulsaţia unei vitalităţi secrete se reîntîlneşte şi la « Prometeu » a lui Iuliana Turcu, unde forma pare să irupă într-un elan centrifug sau la « Icar » a lui Dan Covătaru. Comuniunea cu natura poate fi apoi regăsită în lucrările lui Tiberiu Bențe — « Dialog vegetal » — o reuşită compoziţie ambientală în lemn, precum şi construcţia în metal colorat, concepută să evoce aspiraţiile omului spre înălţimi infinite, a lui Ingo Glass — « Arcuri spaţiale ». Un loc aparte, dar nu în afara preocupărilor colective, îl ocupă « Odihna » lui Gheorghe Turcu, plasată pe zidul exterior al unui motel nou construit.

CONSTANTIN SUTER

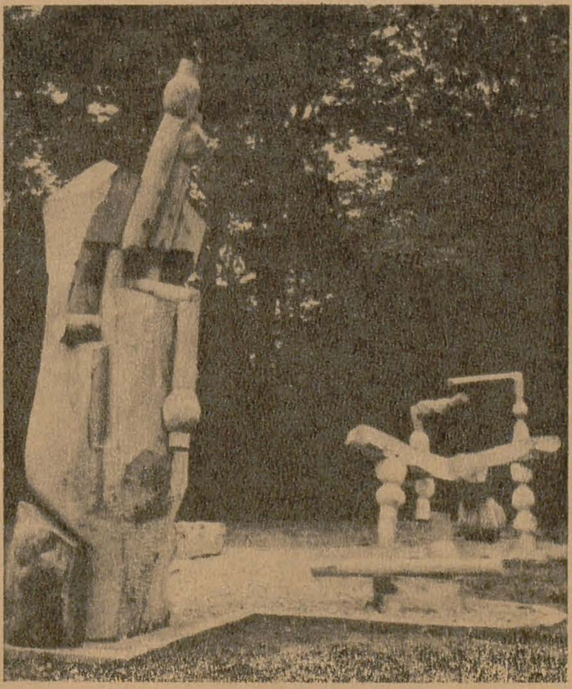






au participat:

AVRAMESCU HARIGA ELENA • BENȚE TIBERIU • COVĂTARU DAN • DEAC IOAN • ENEA NICOLAE • GLASS INGO • HUNYADI LÁSZLÓ • PATRICHI GRIGORE • TURCU IULIANA • TURCU GHEORGHE



DAN COVĂTARU: Icar, lemn; IOAN DEAC: Construcție mobilă, lemn; ELENA HARIGA-AVRAMESCU: Zori, lemn; NICOLAE ENEA: Altar străbun, piatră; IOSIF KOPPÁDNY: Compoziție, lemn; TIBERIU BENȚE: Dialog vegetal, lemn; GRIGORE PATRICHI: In memoriam, piatră

SIMEZE

HOLLEY CHIROT

BIBLIOTECA AMERICANĂ *Octombrie*

Născută la Washington, în anul 1942, absolventă a Colegiului Smith, Holley Chirot studiază gravura la Pratt Graphics Center. Un prim contact cu viața artistică din România i-l oferă perioada de lucru în atelierele de gravură ale Uniunii Artiștilor Plastici, din București, în anul 1970. Lucrările ei recente — găzduite în toamna aceasta la « Biblioteca Americană » — pun în lumină o viziune cu trăsături expresioniste acuzate, o personalitate artistică neliniștită de destinul contemporan al umanității. Astfel, ciclul « Războiul » (reprezentat prin fotografii de detalii), cu ecouri din Bosch personal filtrate, conturează un protest vehement la adresa celor ce complotează în umbră la o nouă conflagrație.

Gravurile acestei tinere, înzestrate graficiene — transcriere fantastică și aluzivă a realității — de o remarcabilă profesionalitate, reclamă o lectură lentă, avizată, pentru a descifra sensuri în hățișul alegoric al compoziției. Lectură răsplătită prin descoperirea plină de surprize a unor detalii ce se derobează privirii grăbite.

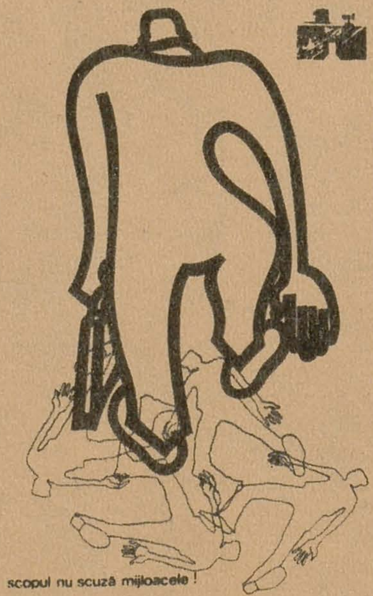
O.B.

ȘTEFAN HOTNOG

Mamaia. Sala « Majestic ». August. Acuarelă.

SALONUL DE TOAMNĂ AL PLASTICIENILOR REȘIȚENI

Reșița. Muzeul județean de istorie. Octombrie. Pictură, sculptură. Au expus: Traian Baia, Ion Bobeică, Bebe Cojocaru, Petru Comisarschi, Petru Galis, Aglaia Jurma-Corneanu, Helmut Scheibling.

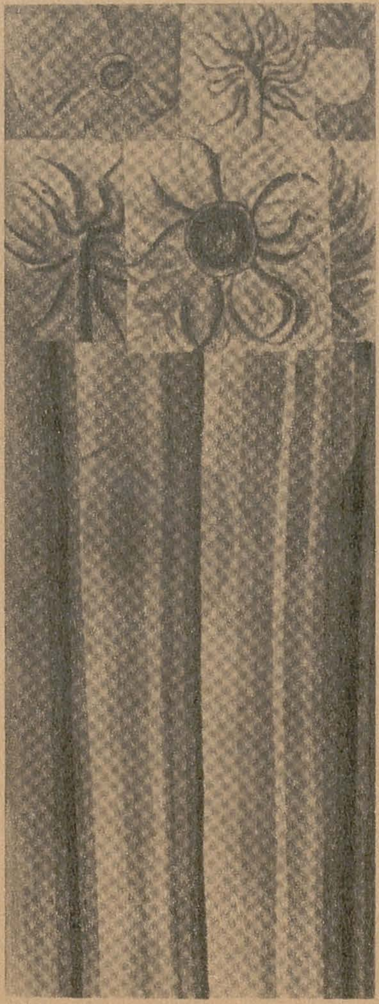


NEAGU GEORGESCU

Amfora. Septembrie-octombrie. Afișe.

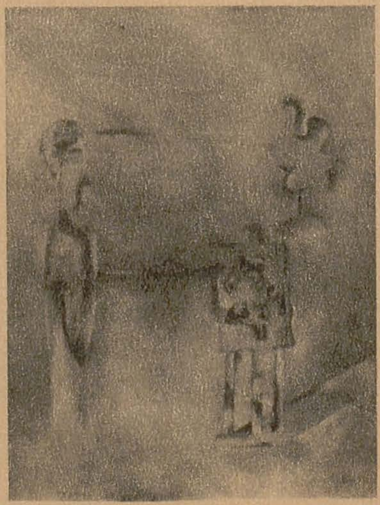
JOSEF KRIJANOVSKY

Eforie. Septembrie-octombrie. Pictură.



MARIA POPA GEORGESCU

Galateea. Septembrie. Grafică de șevalet.



DAN HATMANU

Roman. Muzeul de artă. Septembrie-octombrie. Pictură.

KLÁRA TAMÁS BLAIER

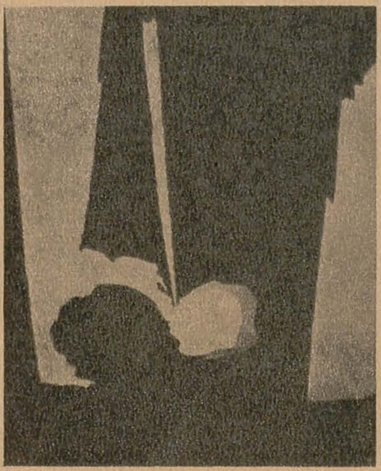
Galateea. Octombrie-noiembrie. Grafică și sticlă.

VICTOR RUSU-CIOBANU

Orizont. Octombrie. « Chipuri ». Grafică.

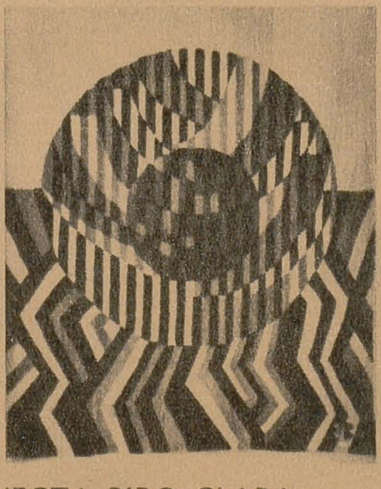
IRINA MIMOR LUCIAN GEORGESCU

Orizont. Octombrie. Pictură.



REINHARDT SCHUSTER

Eforie. Octombrie. Pictură.



JECZA BIRO CLARA

Timișoara. Octombrie. Tapiserie, grafică.

Dans ce numéro:

LES VALEURS DE L'ART ROUMAIN — LE COSTUME DU PAYSAN ROUMAIN

En réservant dans le présent numéro de la revue Arta une place importante aux valeurs artistiques du costume paysan, nous nous proposons — à l'occasion de la réouverture du Musée d'art populaire de Bucarest — de rediscuter ces valeurs non pas sur le plan strictement ethnographique, mais sur celui de la phénoménologie artistique, avec toutes les implications bien plus profondes qui entraine ce point de vue.
Paul Petrescu démontre dans son article l'unité morphologique et historique du costume du paysan roumain — en s'appuyant sur l'analyse détaillée des éléments figurés sur la Colonne de Trajan (monument erigé à Rome pour célébrer la victoire des Romains sur les Daces) et des métopes du monument commémoratif d'Adamclissi (région de Dobrogea): « Ces deux monuments notoires du monde romain occidental et oriental — affirme-t-il — constituent en fait les premiers et les plus importants albums du costume traditionnel des roumains ». En faisant la distinction entre le « costume en soi et le spectacle » qu'il présente, l'auteur, partant de l'analyse des différentes pièces du costume du paysan roumain exposée au musée d'art populaire de Bucarest, cherche à établir l'unité mais aussi la spécificité (régionale), c'est à dire les dominantes esthétiques aussi bien que les particularités territoriales.
La démarche de Iulian Mereuță (p. 12) a pour point de départ la comparaison qu'il établit entre le costume du paysan d'une part, et la peinture et la sculpture de l'autre: « Le costume du paysan — affirme-t-il — en tant qu'objet autonome rappelle la position de la peinture vis-à-vis de la réalité, le but n'étant qu'apparément autre; tout comme la peinture, le costume est une réimpression de la réalité, une coupe taillée sur son patron essentiel et dont l'ensemble se situe vis-à-vis de la réalité tout comme le costume par rapport au corps humain. Dans la blouse de la paysanne roumaine (,, ie '') le patron de la manche (et ce n'est point du tout l'effet de l'hasard que ce soit justement lui) est fabuleusement compliqué; car le bras est la partie la plus mobile du torse humain et comporte de profondes significations (il personnifie, sur le plan laïque et présent, l'ancien et sacré tekhné); large, serrée au poignet, ouverte, bouffante, extrêment longue, doublant presque la longueur du bras, la manche ne suggère, ni ne montre le bras en tant que tel : elle l'enveloppe, elle ne l'habille ni ne le couvre, elle le revêt (si le terme reprend une certaine signification rituelle), elle l'isole et l'éloigne de l'anatomie réelle du torse.
Ce remodelage du bras n'est pas gratuit; il rappelle, comme un écho tardif, et néanmoins inquiétant, les buts des activités magiques où, tout ce qui est à *faire*, *à dire*, s'exprime par un truchement, se murmure. Parler du ciel par le truchement de la superficie d'une nappe d'eau, tel le bras parle par la coupe de la manche. En cachant le bras, la manche le garde intact, lui préserve sa vitalité. Par contre, le devant du corsage ne permet aucune variation, il est taillé comme un tronc de bois pour une sculpture. C'est un rideau tiré (et il suffit) sur le sein de la femme. L'érotisme et la maternité sont suffisants en soi, car leur signification et leur force occulte sont vécues et renouvellées dans le cycle vital. Dans son ensemble la blouse est une pièce très compliquée. Elle témoigne d'un détachement et en même temps d'une sacralisation. Elle est peinture et sculpture en même temps — mais cette référence ne saurait être comprise que dans son sens archaïque, paléolitique (la peinture étant une technique du dialogue avec le sacré, et la sculpture l'instauration du sacré).
La coupe des ,,ițari'' — le pantalon de l'homme — est ironie pure, gratuite. C'est un persiflage, une réplique donnée à l'homme par la femme (car, il ne faut pas l'oublier, c'est elle qui confectionne les vêtements de l'homme), une replique ambiguë, je dirais même une vengeance (le tout devant être considéré sous la perspective des rapports mutuels de l'homme et de la femme). La femme s'habille facilement, l'homme fait un effort (à remarquer les ,,ițari'' de la région de Neamț); c'est un chose qui témoigne suffisament du caractère laïque, profane, du costume de l'homme. Ainsi à travers le costume la femme écrit l'histoire perpetuelle du psyché — féminin et masculin. Le pantalon du costume du paysan roumain est une forme conçue comme une démarche ironique — comportant dans sa typologie un sens sexuel et par conséquent une charge supplémentaire de réalité. En taillant les ,, ițari'' on construit un objet: la même attitude, la même intentionalité que celle de l'artiste contemporain constructeur d'objets. La texture du matériau, la répartition des masses, les techniques (pliage, déformation, froissement, gonflément) sont des éléments qui produisent l'objet fait ainsi par des moyens fondamentalement différents de la sculpture; la variété reste dans un cadre circonscrit: entre les ,, ițari'' de la region de Suceava à vagues plis et ceux de la région de Neamț, troussés, froissés presque, il n'y a qu'une différence de proportions, car, du point de vue de la technique, ils sont pareils.
Il y a, dans le costume du paysan roumain, indifféremment du point de vue choisi, beaucoup d'autres thèmes de discussion: en considérant la répartition des ornements du costume ou des textures géométriques on pourrait discuter un thème très actuel de la peinture — la notion de champ pictural, support, surface; le ,, cojoc'' — manteau fourré en peau de mouton — pourrait provoquer une discussion sur l'armure et conséquemment sur le problème de la scénographie; Les ,, opinci'' — chaussures en cuir à bout retroussé — pourraient donner le moyen de déchiffrer l'homonymie des formes, car elles fendent l'air tel un navire qui fenderait l'eau. Avant de terminer, je voudrais ajouter quelques reflexions à propos d'une des pièces les plus curieuses du costume féminin — le ,, opreg'' — une sorte de tablier formé d'une bande étroite d'où pendent de longues franges; cela pourrait paraître étrange au premier abord, mais cette pièce de costume reprend, dans un cadre surprenant, un ancien problème de l'art: celui du fini et du non-fini. Cette bande de tissu avec des longues franges pendantes — pareils à des fils de chaîne d'une trame disparue, prouvent qu'une idée peut se cacher là où on s'attenderait le moins; et plus encore, que la solution se cache là où d'habitude on ne la cherche pas. Car ici il s'agit réellement d'une solution: la relation entre le fini et le non-fini n'est pas un problème de proportion, ni d'alternative, mais de transformation: laisser croire que le fini est le non-fini et le non-fini, fini ».